

**Um encontro possível da arte na Europa.**

***A Exposição-Diálogo de 1985.***

**André da Silveira Rodrigues**

**Tese de Doutoramento em**

**História da Arte – Teoria e Crítica da Arte**

**Abril 2019**

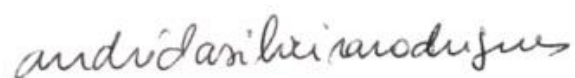
Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História da Arte – Teoria e Crítica da Arte, realizada sob a orientação científica de Joana Esteves da Cunha Leal.

Apoio financeiro da FCT no âmbito das Bolsas à Formação Avançada.

Bolsa Individual de Doutoramento – SFRH/ BD/ 64547/ 2009

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente.  
O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas  
no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

A handwritten signature in dark ink, reading "André Luís Rodrigues". The script is cursive and fluid, with the first name "André" and last name "Rodrigues" clearly legible.

Lisboa, 7 de Abril de 2019

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A orientadora,

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Paula Cunha', written in a cursive style.

Lisboa, 5 de Abril de 2019

*Aos meus avós.*

## AGRADECIMENTOS

A minha primeira e maior palavra de agradecimento é dirigida à minha orientadora, Professora Doutora Joana Cunha Leal, por ter recebido esta investigação com entusiasmo e por ter acompanhado com paciência e perseverança o seu desenvolvimento. É, aliás, a quem devo não só os primeiros passos que conduziram à realização desta tese, mas também um apoio inabalável que transcendeu as tarefas de orientação e, finalmente, mas não menos determinante, a liberdade necessária a qualquer reflexão, sem dispensar o rigor que a torna pertinente.

Em segundo lugar, agradeço ao Professor Doutor Joaquín Barriandos Rodriguez, cujo apoio permitiu concretizar uma parte substancial desta investigação, nomeadamente a realização de uma estadia no estrangeiro que permitiu a consulta de fontes primárias do Conselho da Europa, fundamentais para o presente estudo.

Devo agradecer ainda à Fundação para a Ciência e Tecnologia por ter confiado no projecto de investigação que precedeu a esta tese, providenciando uma Bolsa de Doutoramento. Agradeço, ainda, o ter podido beneficiar do apoio para uma estadia de pesquisa em bibliotecas internacionais.

Deixo também o reconhecimento à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas por garantir as condições necessárias quer para a minha formação, quer para a prossecução da investigação que aqui se apresenta.

Segue-se uma palavra ao Departamento de História da Arte, agradecendo a todos os professores que contribuíram para a minha formação. Expressando a minha gratidão a todos, assinalo a Professora Doutora Raquel Henriques da Silva, o Professor Doutor Carlos Moura, a Professora Doutora Adelaide Miranda, a Professora Doutora Margarida Brito Alves e a Professora Doutora Mariana Pinto dos Santos. Destaco ainda o Professor Doutor António Camões Gouveia. Agradeço, igualmente, ao Instituto de História da Arte, a unidade de acolhimento da minha investigação.

Não posso deixar de mencionar a Fundação Calouste Gulbenkian e toda a equipa do projecto Raisexpo, em especial a Joana Baião e Isabel Falcão, sem as quais não teria sido possível a consulta dos arquivos indispensáveis a esta investigação. Agradeço ainda a toda a equipa da Biblioteca de Arte, aos quais, mesmo que sem o saberem, devo

toda a simpatia e apoio ao longo deste trabalho.

A diversos colegas e inúmeros amigos, devo a troca de ideias, a convivência intelectual, a camaradagem, a amizade e a fraternidade, incontáveis conselhos, apoio contínuo, mas sobretudo incentivo permanente e uma, tantas vezes decisiva, solidariedade pessoal. Mais abreviadamente, estou reconhecido por, de alguma forma, me terem acompanhado neste longo percurso, que não se cinge ao da redacção desta tese. Não chegando o espaço para destacar individualmente, como o seu companheirismo e amizade justificariam, fica o meu obrigado a: Ana Vasconcelos, Ana Silva, Afonso Ramos, Ágata Xavier, Alexandre Costa, Ana Palma, André Albuquerque, Ana Bigotte Vieira, André Santos, António Limpo, António Sequeira Lopes, Bárbara Sequeira, Bela Coutinho, Begoña Farré Torras, Bernardo Simões, Bruno Cecílio, Bruno Gustavo, Bruno Lopes, Bruno Marchand, Carolina Maria, Catarina Pereira, Charme, Clarisse Espadinha, Daniel Alvarenga, Delfim Sardo, Diogo Almeida, Diogo Pinto, Duarte Silva, Eduardo Martins, Fábio Poço, Fabrizio Macagno, Filipe Pacheco, Filipe Merino, Filipe Vítor, Francisco Santos, Gustavo Homem, Hugo Baptista, Hugo Rolo, Igor Marques, Inês Dias, Isabel Corte-Real, Joana Lucas, Joana Filipa, Joana Manuel, José Miguel Delgado, José Pedro Felgar, João Paulo Ferreira, João Pedro Delgado, Lena Reuster, Lúcia Marques, Luís Reis Ribeiro, Mariana Cabral de Almeida, Mariana Rodrigues, Marta Elias, Marta Nobre, Martim Ramos, Miguel Caissoti, Miguel Vilhena, Nuno Carvalho Homem, Nuno Crespo, Nuno Lopes, Nuno Mora, Nuno Pinto, Paula Soares, Paulo Barcelos, Pedro Castilho, Pedro Lagoa, Pedro Simões, Ricardo Cabaça, Rita Luísa, Rosa Pestana, Rui Santos, Rui Santos, Sandra Amaral, Sandra Cardoso, Sandra Rocha, Sílvia Gonçalves, Sofia Nunes, Vera Martins, Xanoca.

Fica ainda o agradecimento a todos aqueles que tornaram possível, de modo mais directo, a concretização deste trabalho. Antes de todos, aos meus avós Nini e Gilinho, que, infelizmente, já não puderam assistir à sua conclusão. Nunca lhes estarei suficientemente grato. De seguida, deixo um obrigado à avó Maria e ao avô Zé. Agradeço ainda aos meus pais, Anabela Silveira e Adelino Rodrigues, à minha tia Fátima Silveira e ao meu irmão Pedro Silveira. Deixo ainda uma nota pelos longos e bons momentos de diversão com a Sofia Rodrigues e o Pedro Rodrigues. Termino agradecendo à Maria Coutinho e ao Manuel Silveira, que poderão agora tomar a minha total atenção.

## ***Um encontro possível da arte na Europa. A Exposição-Diálogo de 1985.***

**André da Silveira Rodrigues**

### **RESUMO**

**PALAVRAS-CHAVE:** Conselho da Europa; Fundação Calouste Gulbenkian; Centro de Arte Moderna; René Berger; política culturais europeias; Exposições de Arte do Conselho da Europa.

A *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* realizou-se em Lisboa, no complexo da Fundação Calouste Gulbenkian, entre 28 de Março e 16 de Junho de 1985. Juntando na sua organização o Conselho da Europa e oito museus sedeados em Estados-membros daquele organismo, esta exposição visava o cumprimento de três objectivos: constituir uma imagem da arte contemporânea na Europa; investigar uma eventual identidade cultural europeia; e perceber o papel dos museus de arte moderna e contemporânea na sedimentação de uma herança cultural europeia comum. O modelo expositivo da *Exposição-Diálogo*, proposto por René Berger, procurava cumprir estes propósitos através do confronto entre as representações dos museus. Confronto alicerçado na definição de um sistema da arte moderna envolvendo agentes específicos como, entre outros, os artistas, as galerias, as feiras de arte, as bienais ou os museus. Neste sistema caberia ao museu estabelecer um discurso de continuidade entre a arte contemporânea e toda a história da arte, ao mesmo tempo que deveria adquirir e exhibir obras já sujeitas ao circuito institucional. O modelo expositivo dependia, por isso, da mediação efectuada pelos vários agentes do campo da arte. A selecção final de obras expostas, bem com as ligações entre estas e os museus resultaria das escolhas já efectuadas ao longo do circuito percorrido pelas peças naquela estrutura. A materialização de um tal modelo no espaço expositivo corresponderia a uma apresentação justaposta da representação de cada museu, tornando visíveis as diversas especificidades locais e o que revelariam de comum. É este modelo que vem a ser alterado para uma exibição aglutinada já durante a organização da *Exposição-Diálogo*, modificando ainda a ponderação do número de obras por museu. Estas alterações vão dificultar a apreensão dos pressupostos sobre os quais assentara a proposta de René Berger e, segundo o próprio, darão lugar a um projecto totalmente novo. Assim se justifica que parte da recepção internacional desta exposição a tenha classificado como apenas mais uma grande exposição de arte, incapaz além disso de construir uma imagem abrangente da arte contemporânea na Europa, dada a ausência de alguns dos museus europeus mais reconhecidos – crítica que não encontrou exactamente o mesmo eco em Portugal. Incapacidade expositiva que justificaria parte do seu insucesso. Mas também a proposta teórica de R. Berger, nomeadamente a tese acerca de um museu liberto de interferências políticas ou do mercado da arte, motivaria uma crítica feroz à *Exposição-Diálogo*. Era nessa proposta, no entanto, que residia a legitimação da *Exposição-Diálogo* do ponto de vista dos organizadores. O questionamento desta legitimação leva a que, nesta tese, se enquadre a exposição no conjunto das políticas culturais do Conselho da Europa e, mais especificamente, no seu programa de Exposições de Arte. Programa do qual a exposição de Lisboa será retirada ainda durante a sua organização, anunciando de certo modo que a *Primeira Exposição-Diálogo* seria também a última.



## ABSTRACT

**KEYOWRDS:** Council of Europe; Calouste Gulbenkian Foundation; Modern Art Centre; René Berger; european cultural policies; Council of Europe's Art Exhibitions.

The *First Exhibition-Dialogue on Contemporary Art in Europe* was held in Lisbon, in the Calouste Gulbenkian Foundation, between 28 March and 16 June 1985. It was organized by the Council of Europe together with eight museums from eight member-states of the Council. The exhibition aimed at achieving three objectives: to create an image of contemporary art in Europe; to explore a possible European cultural identity; and to understand the role of modern and contemporary art museums in the consolidation of a European cultural heritage. The exhibition model for the *Exhibition-Dialogue*, proposed by René Berger, sought to fulfill these purposes through a confrontation between museums. This was based on the definition of a system of modern art that involved specific agents such as artists, galleries, art fairs, biennials or museums, among others. In this system the museum should ensure the continuity between contemporary art and all art history, and at the same time acquire and display works already subjected to the institutional circuit. The exhibition model in question depended therefore on the mediation carried out by the various agents of the art field. The final selection of works exposed, and the relations to be established with the museums, reflected the choices already made along the circuit traveled by the pieces in that structure. The embodiment of the exhibition model in the exhibition itself would correspond to a display of the representation of each museum, making visible the various local specificities and what they would reveal in common. It is this model that is altered during the organization of the *Exhibition-Dialogue*, in favor of a joint presentation. The weight of the number of works shown per museum is also altered. These changes made it difficult to grasp the assumptions on which René Berger's proposal was based, therefore generating, according to him, a totally new project. This justified the international reception of this exhibition as just another major contemporary art exhibition, unable to construct a comprehensive picture of contemporary art in Europe, given the absence of some of the most recognized European museums (a critique more moderate in Portugal, though). And if it was on that incapability that part of the *Exhibition-Dialogue* failure laid, it was also in R. Berger's theoretical proposal, namely his argument about a museum as freed from political or art market interferences, that could be found one of the exhibition's fiercest criticism. However, from the organizers' point of view it was this theoretical framing that legitimized the initiative. Nevertheless it is the questioning of this legitimacy that leads to the contextualization of this exhibition within the cultural policies of the Council of Europe and, more specifically, its Art Exhibitions program. Program from which the exhibition would be withdrawn during its organization, announcing in a way that the *First Exhibition-Dialogue* would also be the last.



# ÍNDICE

<b>Introdução</b>	1
Apresentação da <i>Exposição-Diálogo</i>	3
Estado da arte	6
Síntese crítica do modelo expositivo	9
Estrutura da tese	14
<b>Capítulo 1 – René Berger e os antecedentes da <i>Exposição-Diálogo</i></b>	19
<b>1.1 – René Berger: um percurso, dois desvios, três salões</b>	19
Descoberta, conhecimento e mutação	19
<i>Mutation</i> e <i>Ways of Seeing</i>	23
O afastamento de uma realidade primeira ou primária	30
<i>Sur la Route d'Abdère</i> . Um texto de R. Berger	36
Os três <i>Salon International de Galeries-Pilotes</i>	44
<b>1.2 – <i>Art Today: Public and Private Support</i>. O Congresso e Assembleia-Geral da AICA de 1978</b>	52
Mapear o apoio público e privado às artes: o inquérito da AICA	55
<i>So bring us the Bill</i>	62
Burocratas e patronos	69
"The Theory of Institutions"	76
O modelo americano	82
Conclusão	87
<b>Capítulo 2 – A engenharia da <i>Exposição-Diálogo</i></b>	90
<b>2.1 – O Colóquio no Centro Cultural Europeu de Delfos em 1981:</b>	
<i>Images de notre identité: Les musées européens vous proposent</i>	90
Uma introdução ao Colóquio do Delfos	92
A intervenção de Miodrag B. Proti	99
O sistema da arte moderna	104
O esquema da <i>Exposição-Diálogo</i>	111
Declaração Final do Colóquio. O compromisso da Fundação Calouste Gulbenkian	118
<b>2.2 – As reuniões preparatórias da <i>Exposição-Diálogo</i></b>	120
<b>2.2.1 – Reunião Preliminar (Lisboa, 18-19 de Março de 1982)</b>	120
<i>Vous proposez ou nous proposez?</i>	121

Algumas orientações gerais para a <i>Exposição-Diálogo</i>	126
<b>2.2.2 – Primeira Reunião de Directores de Museus (Lisboa, 16-17 de Dezembro de 1982)</b>	130
A proposta de R. Berger	131
Um novo projecto	135
Outras notas da Primeira Reunião	140
<b>2.2.3 – Segunda Reunião de Directores de Museus (Basileia, 16-17 de Junho de 1983)</b>	142
Três critérios de selecção	144
Uma natureza da arte moderna?	148
<b>2.2.4 – Terceira Reunião de Directores dos Museus (Lisboa, 19-20 de Setembro de 1983)</b>	151
<b>2.2.5 – Reunião Grupo Consultivo das Exposições de Arte do Conselho da Europa (Lisboa, 26-27 de Setembro de 1983)</b>	153
Disjunções e sobreposições	153
A exclusão da série regular de Exposições de Arte do Conselho da Europa	158
<b>2.2.6 – Quarta Reunião de Directores dos Museus (Lisboa, 13-14 de Maio de 1984)</b>	161
O regresso do Museum Boymans-van Beuningen	162
Arte moderna ou contemporânea?	171
<b>2.2.7 – Quinta Reunião de Directores dos Museus (Colónia, 14-15 de Novembro de 1984) e Reunião Restrita (Estrasburgo, 9 de Janeiro de 1985)</b>	173
Conclusão	179
<b>Capítulo 3 – A Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa</b>	181
<b>3.1 – A Exposição-Diálogo no Catálogo-Dossier: campos opostos</b>	181
Introduções institucionais: os prefácios de M. M. Bieberstein e J. S. Ribeiro	182
René Berger: o conceito de <i>exposição-diálogo</i>	185
Os museus e o campo da arte segundo W. A. L. Beeren	197
O catálogo é um campo de batalha	205
O esquema reduzido da arte contemporânea por W. A. L. Beeren	212
A criação de um ambiente favorável à arte contemporânea	219

<b>3.2 – Inquéritos, apresentações institucionais dos museus e os colóquios da <i>Exposição-Diálogo</i></b>	229
Os inquéritos do <i>Catálogo-Dossier</i>	229
As apresentações institucionais dos museus	238
Os colóquios da <i>Exposição-Diálogo</i>	244
 <b>3.3 – Da "OCASIÃO ÚNICA" ao "brouhahaha": a crítica à <i>Exposição-Diálogo</i></b>	251
A crítica à <i>Exposição-Diálogo</i> em Portugal	251
A manifestação de um confronto	255
A crítica à <i>Exposição-Diálogo</i> em imprensa internacional	265
"Let me laugh!"	270
Conclusão	280
 <b>Capítulo 4 – As políticas culturais e as Exposições de Arte do Conselho da Europa</b>	282
Um panorama sobre as políticas culturais do Conselho da Europa	282
As Exposições de Arte do Conselho da Europa: um enquadramento	292
<i>50 years of the Council of Europe Art Exhibitions</i>	303
O mito político	317
 <b>Capítulo 5 – Conclusão: a <i>Exposição-Diálogo</i> e o Conselho da Europa</b>	323
 <b>Bibliografia</b>	345
 <b>Anexo 1 – Programa da <i>Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa</i></b>	372
 <b>Anexo 2 – Lista de obras expostas por museu</b>	377
 <b>Anexo 3 –Tomadas de vista da <i>Exposição-Diálogo</i></b>	394



## Lista de Siglas, Abreviaturas e Símbolos

Ø	- Diâmetro
ACARTE	- Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte
AICA	- Associação Internacional de Críticos de Arte
CAM	- Centro de Arte Moderna
CECA	- Comunidade Europeia do Carvão e do Aço
CEE	- Comunidade Económica Europeia
CEEA	- Comunidade Europeia da Energia Atómica
Cf.	- Conferir, confrontar
CCC	- Conselho para a Cooperação Cultural do Conselho da Europa
CDCC	- Conselho para a Cooperação Cultural do Conselho da Europa
CIMAM	- Comité Internacional de Museus e Arte Moderna
CLRAE	- Standing Conference of Local and Regional Authorities of Europe
Coord.	- Coordenação
Dir.	- Direcção
Ed.	- Edição
EUA	- Estados Unidos da América
EUR-OPA	- The European and Mediterranean Major Hazards Agreement
FCG	- Fundação Calouste Gulbenkian
IAPA	- International Association of Arts
ICOM	- International Council of Museums
MoMa	- Museum of Modern Art
Nº	- Número
Ndr.	- Nota de rodapé
Org.	- Organização, organizado
P., pp.	- Página, páginas
RDA	- República Democrática da Alemanha
RFA	- República Federal da Alemanha
S/a	- Sem autor identificado
S/r	- Sem referência
SNBA	- Sociedade Nacional de Belas-Artes
UE	- União Europeia
UEFA	- União das Associações Europeias de Futebol
UEO	- União da Europa Ocidental
UNESCO	- Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
URSS	- União das Repúblicas Socialistas Soviéticas
V/a	- Vários autores
Vol., vols.	- Volume, volumes

## Introdução

A tese que aqui se apresenta centra-se na *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa*, decorrida em Lisboa, em 1985, no complexo da Fundação Calouste Gulbenkian. Uma mostra que agregou na sua organização o Conselho da Europa e oito museus de oito Estados-membros do Conselho.

Ao longo dos próximos cinco capítulos abordar-se-á a definição inicial da exposição, as alterações que se registaram ao longo da sua preparação e materialização nos espaços expositivos da Fundação Calouste Gulbenkian. Por fim, é enquadrada no horizonte das políticas culturais levadas a cabo pelo Conselho da Europa.

Após uma primeira estabilização do modelo expositivo inicialmente concebido para esta exposição, que se apresenta seguidamente nesta Introdução, procurar-se-á percorrer o percurso teórico e prático de René Berger, autor da projecto que dará lugar à *Exposição-Diálogo*, de modo a situar aquele modelo no seu pensamento crítico. Esse tratamento ajudará a entender de que modo a sua proposta procurava responder a uma preocupação do autor em analisar as dinâmicas do campo da arte. Nomeadamente a tentativa de esclarecimento, parafraseando o próprio, de como aquilo que vem a ser arte se constitui. É nesta proposta teórica e no papel do museu que aí é definido que vai sustentar-se a legitimação da iniciativa por parte dos organizadores da exposição em estudo. Neste sentido, achou-se necessário elucidar ao longo da presente tese que concepções de arte, de história e de cultura permeavam o pensamento de R. Berger, bem como a sua definição de um sistema da arte moderna.

Era na coincidência entre o seu trabalho teórico e o modelo expositivo que gizara que seria possível levar a cabo, no espaço expositivo, o exercício a que era convidado cada um dos visitantes da *Exposição-Diálogo*. A alteração a este modelo, que se registará ao longo da sua preparação, permite encontrar uma das razões do insucesso da exposição de Lisboa. De facto, criou-se uma disjunção entre o propósito laboratorial da proposta avançada por R. Berger e a concretização de apenas mais uma grande exposição de arte contemporânea. Assim, em lugar de analisar a composição da exposição, respectivos artistas e obras, interessa a esta investigação ater-se no confronto que é evidenciado no próprio catálogo entre a proposta de análise dos museus e do campo da arte, por parte de R. Berger, e o panorama traçado por W. A. L. Beeren,



director do Museum Boymans-van Beuningen, a quem competiu a redacção de um dos ensaios introdutórios publicados no *Catálogo-Dossier*.

Porém, o interesse desta investigação no modelo expositivo apresentado por R. Berger não se cingiu à sua sabotagem no confronto com os restantes organizadores. O interesse do Conselho da Europa na iniciativa decorrerá da sua primeira apresentação. Achou-se por isso necessário perceber de que modo o modelo expositivo de R. Berger se poderia relacionar com as políticas culturais do Conselho da Europa e, mais especificamente, com o programa de Exposições de Arte que este organismo vinha promovendo já desde 1954. No entanto, o que diferenciava a *Exposição-Diálogo* daquele programa de exposições enuncia que a sua coordenação com o trabalho político do Conselho teria de ser encontrado noutra âmbito. É no modo como este modelo dependia de um campo de cientificidade e de uma mediação que, aparentemente, afastava toda e qualquer interferência política ou de mercado da concretização final da exposição que se pode situar a sua relação com o programa político democrata-liberal do Conselho da Europa. E era precisamente aí que residia a legitimação das imagens da arte contemporânea e da identidade cultural europeia segundo R. Berger.

Apesar do destaque que é conferido à *Exposição-Diálogo* na recepção crítica nacional coeva e da referência que lhe é feita na historiografia da arte, a existência de muito pouca bibliografia sobre esta exposição tornou ainda mais pertinente o tratamento do tema, particularmente pesando a sua escala europeia. Assim, abre-se esta tese com uma apresentação da exposição de modo a permitir uma melhor aproximação ao objecto de estudo, seguida de um estado da arte. Pesando a ausência de trabalhos de fôlego sobre a *Exposição-Diálogo*, achou-se necessário fixar um ponto que permitisse orientar a prossecução desta investigação. É então por contraposição ou esclarecimento do modelo expositivo de R. Berger que se vão desenvolvendo os vários capítulos desta tese. Neste sentido, é também nesta Introdução que se apresentam sinteticamente algumas das problemáticas que irão tutelar o desenvolvimento da investigação. Designadamente, a estabilização da proposta teórica avançada por R. Berger para a *Exposição-Diálogo*, a sua coordenação com o programa cultural do Conselho da Europa e de que maneira uma e outra orientaram os objectivos que presidiram a esta iniciativa. Ainda na Introdução, serão apresentados os cinco capítulos que compõem esta tese e respectivos desenvolvimentos, constituindo o quinto capítulo a sua conclusão. A suportar documentalmente os argumentos aqui desenvolvidos, estão disponíveis no final

três anexos, a saber: Anexo 1 – Programa da *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa*; Anexo 2 – Lista de obras expostas por museu; e, por fim, Anexo 3 – Tomadas de vista da Exposição-Diálogo.

### **Apresentação da *Exposição-Diálogo***

A *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* decorreu em Lisboa, entre 28 de Março e 16 de Junho de 1985<sup>1</sup>. Juntou na sua organização o Conselho da Europa e oito museus de oito Estados-membros do Conselho. Foram apresentadas obras dos seguintes museus: Museum Moderner Kunst, de Viena, Áustria; Museum van Hedendaagse Kunst, de Gante, Bélgica; Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, de Berlim, República Federal da Alemanha; Galleria Nazionale d'Arte Moderna, de Roma, Itália; Museum Boymans-van Beuningen, de Roterdão, Holanda<sup>2</sup>; Sonja Henie-Niels Onstad Foundations, de Høvikodden/Oslo, Noruega; Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, de Lisboa, Portugal; Moderna Museet, de Estocolmo, Suécia<sup>3</sup>.

A Comissão Organizadora da exposição era composta por Michael Marschall von Bieberstein, David Mardell e Irène Herrenschmidt, representando o Conselho da Europa; René Berger, responsável pela proposta e desenvolvimento inicial deste modelo expositivo e, ao tempo, Presidente Honorário da Associação Internacional de Críticos de

---

<sup>1</sup> Para consultar o programa completo da *Exposição-Diálogo* veja-se o Anexo 1 – Programa da *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa*. Este documento replica o programa consultado no Arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian, a que se adicionou entre parêntesis rectos informação em falta. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta SEM 000317. [s/r] Programa da *Exposição-Diálogo*. O programa dos primeiros dias da *Exposição-Diálogo* é divulgado à imprensa pelo Conselho da Europa a 4 de Março de 1985: a 28 de Março a exposição é aberta à imprensa, tendo igualmente lugar a acreditação dos participantes na reunião do CIMAM. A 29 de Março realiza-se a inauguração oficial da exposição, com a presença do Presidente da República Portuguesa General Ramalho Eanes e discursos de Gaetano Adinolfi, Secretário-Geral do Conselho da Europa, José Azeredo Perdigão, Presidente do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian, e René Berger, Presidente Honorário da Associação Internacional de Críticos de Arte e responsável pela proposta que daria lugar à *Exposição-Diálogo*. Neste dia é ainda organizada uma mesa-redonda moderada por René Berger à qual poderiam assistir os participantes no encontro do CIMAM e outros trabalhadores de museus, artistas, críticos de arte, etc.. A 30 de Março de 1985 a *Exposição-Diálogo* abre finalmente ao público.

<sup>2</sup> Apesar de este museu usualmente se designar como Museum Boijmans van Beuningen, optou-se ao longo da tese por referir o museu de Roterdão com a designação constante do *Catálogo-Dossier*: Museum Boymans-van Beuningen.

<sup>3</sup> A ordem de referência dos museus replica a da folha de rosto do *Catálogo-Dossier*. Para consultar a lista de obras de arte exibidas em Lisboa veja-se o Anexo 2 – Lista de obras expostas por museu. Esta lista segue a mesma ordem de referência dos museus constante do catálogo. Optou-se pela designação das obras de arte em inglês uma vez que é a mais coerente ao longo do *Catálogo-Dossier*. A restante legendagem das obras acompanha igualmente a informação disponibilizada no catálogo.

Arte (AICA); pelos museus participantes integravam a comissão: Dieter Ronte, Museum Moderner Kunst; Jan Hoet, Museum van Hedendaagse Kunst; Dieter Honisch, Nationalgalerie Staatliche Museen Preußische Kulturbesitz Berlin; Eraldo Gaudioso, Dario Burbé e Bruno Mantura, Galleria Nazionale d'Arte Moderna; W. A. L. Beeren, Museum Boymans-van Beuningen; Ole-Henrik Moe, Sonja Henie-Niels Onstad Foundations; Olle Granath, Moderna Museet; e José Sommer Ribeiro pelo Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.

A exposição era composta por cinco elementos diferentes. O núcleo propriamente dito da *Exposição-Diálogo* era constituído pelas representações das colecções dos oito museus, os auto-retratos de cada uma das instituições, o *Catálogo-Dossier* (que reproduzia e completava a informação relativa às obras, mas continha também dados sobre os museus, como política de aquisições, número de visitantes, orçamento disponível, etc.) e os colóquios e mesas-redondas<sup>4</sup>. Por sua vez, a programação em conjunto com o Serviço ACARTE complementava e abria a exposição a outros meios de expressão, visando ainda o aprofundamento da discussão em torno do papel dos museus no campo da arte. Este debate teria lugar nos colóquios e mesas-redondas integrados no programa organizado pelo Serviço ACARTE. Porém, ao contrário do conjunto de performances ou concertos, os colóquios estavam incluídos desde início no projecto de R. Berger. É por essa razão que, nesta tese, se separam o Colóquio inicial e final do restante programa do Serviço ACARTE, que não se abordará aprofundadamente neste trabalho. O peso que vem a demonstrar no conjunto da exposição, nomeadamente a valorização que lhe será conferida pela recepção crítica, resulta de decisões tomadas já muito perto da sua inauguração, que se referirão ao analisar a documentação relativa às reuniões preparatórias da *Exposição-Diálogo*. Ainda assim, precisamente por não corresponder ao planeamento inicial, a inclusão deste programa ajudará a questionar o modelo expositivo proposto por R. Berger.

A disposição das obras de arte no complexo da Fundação Calouste Gulbenkian<sup>5</sup> obedeceu a uma primeira divisão em duas categorias: *Objectos* e *Pintura*. As peças

---

<sup>4</sup> Realizam-se cinco colóquios ou mesas-redondas no âmbito da *Exposição-Diálogo*. A 29 de Março há um colóquio reservado a profissionais e aos membros do CIMAM presentes no encontro anual. A 30 de Março realiza-se uma discussão pública com intervenções programadas por René Berger, José-Augusto França, Luís Porfírio e Rui Mário Gonçalves. A 12 de Abril Wolf Vostell modera uma mesa redonda sob o tema *Performance in Question*. A 15 de Maio, Fernando Azevedo modera uma mesa-redonda com o mote *Exposição-Diálogo em questão*. E a 15 de Junho, aberta apenas a profissionais, realiza-se nova mesa redonda moderada por René Berger procurando fazer um balanço da exposição.

<sup>5</sup> Fotografias da exposição no Anexo 3 – Tomadas de vista da *Exposição-Diálogo*.

tridimensionais, pertencentes à primeira categoria, foram expostas na sua maioria no CAM, ao passo que a pintura e a fotografia se encontrava na Galeria de Exposições Temporárias que liga o Edifício Sede da Fundação Calouste Gulbenkian ao edifício do Museu Calouste Gulbenkian. No Centro de Arte Moderna a *Exposição-Diálogo* iniciava-se ainda no hall de entrada, entre o espaço hoje ocupado pela livraria e o acesso à cafeteria e ao piso inferior, com uma peça de Mario Merz. Esta era seguida de obras de Jean Tinguely, Yves Klein e Lucio Fontana, exibidas na sala de acesso às naves do CAM. A nave central do Centro era ocupada por obras de Panamarenko, Walter de Maria, Bruce Nauman, Sol LeWitt ou Joseph Beuys, enquadradas por peças de Richard Long, Richard Serra, Hanne Darboven ou Erik Dietmann. Na galeria do piso inferior era mantida esta relação entre peças tridimensionais e bidimensionais – ou tridimensionais mas de disposição vertical em parede –, onde se encontravam as obras de Nam June Paik, Wolf Vostell ou Giulio Paolini em conjunto com peças de Marianne Heske, Jannis Kounellis ou Marcel Broodthaers. Na galeria lateral superior a disposição das obras seleccionadas era coerente com os restantes espaços do CAM, encontrando-se aí instalações e escultura de Robert Rauschenberg, Pino Pascali ou Ger van Elk. No Edifício Sede da Fundação Calouste Gulbenkian, logo no átrio, eram expostas obras de Paula Rego, Pierre Soulages, Fausto Melotti e Michael Buthe. De seguida, na Galeria de Exposições Temporárias situada entre o Edifício Sede e o Museu Calouste Gulbenkian, encontrava-se a restante selecção incluída na categoria de *Pintura*. A Galeria de Exposições Temporárias do piso inferior do Edifício Sede, por sua vez, foi dedicada à apresentação dos auto-retratos dos museus.

No âmbito da exposição, concomitantemente com a sua abertura oficial, realiza-se na Fundação Calouste Gulbenkian a reunião anual do Comité Internacional dos Museus de Arte Moderna (CIMAM) do Conselho Internacional dos Museus (ICOM). A reunião do CIMAM tem lugar nos dias 28 e 29 de Março de 1985, incluindo uma visita à *Exposição-Diálogo*. A presença de membros deste Comité em Lisboa<sup>6</sup>, para além da co-organização pelo Conselho da Europa, ajuda a explicar a referência à exposição em diversos jornais ou revistas internacionais, especializadas ou não. A título de exemplo, são publicados artigos em jornais impressos na ex-Jugoslávia e chega à Fundação,

---

<sup>6</sup> Ainda que não tenha sido possível consultar documentação sobre esta reunião foi possível apurar uma lista de representantes por país: República Federal da Alemanha – 5; Brasil – 1; Bélgica – 1; Dinamarca – 4; Espanha – 5; França – 13; Finlândia – 2; Holanda – 3; Israel – 3; Inglaterra – 1; Japão – 1; Jugoslávia – 2; México – 1; Noruega – 2; Polónia – 1; Suécia – 1; Suíça – 1; EUA – 6. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE 00440. [s/r] Representantes por país na Reunião do CIMAM.

inclusivamente, um pedido de esclarecimento enviado por uma assistente de exposição da Bienal de Sidney<sup>7</sup>.

Apesar de todas as decisões finais passarem por discussão e aprovação nas várias reuniões da Comissão Organizadora, os trabalhos foram divididos pelos vários membros ou por pessoas designadas especialmente para cada função. A maquete provisória da disposição das obras de arte no espaço expositivo foi da responsabilidade de D. Honisch e O. Granath. A coordenação do *Catálogo-Dossier* ficou a cargo de Angela Schneider, pela Nationalgalerie de Berlim, e de R. Berger. Os auto-retratos dos museus eram decididos por cada instituição. As mesas-redondas e colóquios foram coordenadas por Serviço ACARTE, ainda que a sua realização e os temas a que se dedicariam o primeiro e último colóquios estivessem fixados praticamente desde início. O restante programa ACARTE ficou sob a responsabilidade de J. Hoet, O.-H. Moe e Madalena Azeredo Perdigão.

## Estado da arte

Numa crítica de Alexandre Pomar, publicada logo após a inauguração da *Exposição-Diálogo*, o crítico vai referir o carácter único do “mais vasto conjunto de obras recentes que por cá jamais se pôde ver”<sup>8</sup>. Ainda assim, não deixará de referir a existência de lacunas e de questionar a selecção de obras que compunham a representação do Centro de Arte Moderna. Isto mesmo era exposto no título do seu texto, *Oito museus menos um*, que indirectamente dava conta do território de confronto a que respondiam em parte os objectivos desta exposição. Um espaço que permitisse um exercício comparativo entre museus, mas também entre os espaços políticos, económicos, sociais e culturais com que estes se relacionavam mais imediatamente. Considerar a representação do CAM como menos uma colocava a *Exposição-Diálogo* num terreno movediço de um ponto de vista nacional. Algures entre o sucesso de uma mostra visitada por cerca de cinquenta mil pessoas e com a amplitude que o próprio A. Pomar ressalva, por um lado. Mas, por outro lado, marcada pela forte crítica às escolhas do director do CAM e, num sentido mais abrangente, do poder *de facto* que a Fundação Calouste Gulbenkian parecia evidenciar no país.

---

<sup>7</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM 00086. [s/r] Carta de Cathy Banner, Assistente de Exposição da Bienal de Sydney, a J. S. Ribeiro.

<sup>8</sup> Pomar, A., “Oito museus menos um”. *Revista Expresso*, 30 de Março de 1985, p. 39-R.

A recepção internacional pela crítica de arte acabaria por não se afastar desta indefinição, ainda que por outros motivos. Foram identificadas vantagens num projecto realizado naqueles moldes, valorizando-se ainda a possibilidade que apresentava de coligir informações sobre os museus, agregadas no catálogo da exposição. Referia-se também a oportunidade de levar a arte contemporânea a geografias de onde, por alguma razão, estaria apartada. Mas esta perspectiva não estava isenta de discussão. Desde logo, pela ordenação de pensamento a que obedecia e a que, de certo modo, o próprio modelo expositivo inicialmente apresentado procurava fazer face. Pelo menos na circunscrição geográfica a que R. Berger se reporta (em traços gerais, o Ocidente). Em segundo lugar, opunha-se a um princípio de horizontalidade, mesmo que eventualmente retórico, que servia o discurso do Conselho da Europa do ponto de vista cultural. Por sua vez, a inconsistência no preenchimento dos inquéritos e dos textos de apresentação dos museus presentes em Lisboa acabaria, finalmente, por secundarizar um dos elementos que a poderiam valorizar. De resto, tanto a proposta teórica de R. Berger – autor do projecto inicialmente apresentado ao Conselho da Europa – como o conjunto de escolhas e a disposição das obras nos espaços da Fundação Calouste Gulbenkian, designadamente no Edifício Sede da Fundação, levará a críticas muito negativas em alguns periódicos internacionais.

Esta exposição não foi ainda objecto de um estudo aprofundado. Em *Histórias da Arte* a referência a esta exposição é apenas sumária<sup>9</sup>, tal como nos volumes comemorativos dos cinquenta anos da Fundação Calouste Gulbenkian<sup>10</sup>. No entanto, encontra-se uma abordagem um pouco mais desenvolvida num artigo publicado por Bruno Marchand na revista *L+Arte*, em 2008, e em duas teses de doutoramento apresentadas em 2009 e 2016, respectivamente por Nuno Grande e Ana Bigotte Vieira. Começando por estas últimas, em *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Gênese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*<sup>11</sup>, N. Grande considera a *Exposição-Diálogo* "a mostra mais significativa da década realizada naquele espaço, não apenas pelo simbolismo político, como também, e sobretudo, pelo

---

<sup>9</sup> Cf. Pinharanda, J., "Anos 80: «a idade da prata»" in Pereira, P. (Dir.), *História da Arte Portuguesa – O Declínio das Vanguardas*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006, p. 118; Gonçalves, R.M., *História da Arte em Portugal – De 1945 à Actualidade*. História da Arte em Portugal. Dir. Almeida, J.A.F., vol. 13. Lisboa: Alfa, 1988, pp. 173.

<sup>10</sup> Ribeiro, A.P., "Arte" in Barreto, A. (Coord.) *Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquenta Anos 1956-2006*, vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, pp. 354-355, 374.

<sup>11</sup> Grande, N., *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Gênese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*. Tese de Doutoramento em Arquitectura. DARQ/FCTUC, 2009.

*statement* cultural que introduziu no espaço da própria Fundação"<sup>12</sup>. Afirmação que faz depender de um "gesto de «intrusão» conceptualista"<sup>13</sup> nos espaços expositivos do complexo museológico da Fundação Calouste Gulbenkian, que demonstrava a "matriz tipológica"<sup>14</sup> do CAM enquanto informal e flexível. Isto é, defende, "não imp[ondo] o primado da obra sobre o espaço, nem a ordem contrária"<sup>15</sup>.

Porém, esta consideração de N. Grande referir-se-á essencialmente à secção da *Exposição-Diálogo* exposta no CAM, onde se apresentava a maioria das obras seleccionadas sob a categoria *Objectos*. Ainda que em relação com estas peças fossem exibida, nas galerias do piso inferior e superior do CAM e no perímetro da nave central, algumas obras que integravam a categoria *Pintura*. De resto, esta divisão e a apresentação da restante secção de *Pintura* no Edifício Sede da Fundação levará a uma auto-crítica por alguns dos directores dos museus, bem como à depreciação por parte de alguma imprensa internacional, como se verá. N. Grande valoriza também um modelo expositivo cuja abordagem teórica era uma novidade no CAM, destacando uma outra dimensão conceptual da *Exposição-Diálogo*. Esta, no entanto, virá a ser colocada em causa ao longo da sua preparação, dada alteração entre o modelo justaposto implicado no projecto de R. Berger, com a apresentação da representação de cada museu em separado, e a decisão a dado trecho de montar uma apresentação compósita.

Por seu turno, A. B. Vieira, num trabalho que dedica aos primeiros cinco anos de actividade do Serviço ACARTE, *No Aleph: para um olhar sobre o Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989*<sup>16</sup>, vai trabalhar mais especificamente o programa de performances, teatro e dança organizado no âmbito da *Exposição-Diálogo*. A. B. Vieira coloca esta programação num horizonte de um projecto Europeu, semelhante ao dos Encontros ACARTE 87, sendo "do maior interesse para Portugal fazer conhecer a sua cultura e conhecer a dos demais países parceiros"<sup>17</sup>. Marcando muito claramente o calendário do Serviço ACARTE neste ano de 1985, a autora destaca a coincidência temporal entre as datas que balizam a *Exposição-Diálogo* – 28 de Março a 16 de Junho – e a aprovação pelo Conselho Europeu da adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia, em 29 de Março de 1985, e a assinatura do Tratado

<sup>12</sup> Grande, N., *Arquitecturas da Cultura...* p. 251.

<sup>13</sup> Grande, N., *Arquitecturas da Cultura...* p. 251.

<sup>14</sup> Grande, N., *Arquitecturas da Cultura...* p. 251.

<sup>15</sup> Grande, N., *Arquitecturas da Cultura...* p. 251.

<sup>16</sup> Vieira, A. B., *No Aleph: para um olhar sobre Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989*. Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação. FCSH-NOVA, 2016.

<sup>17</sup> Vieira, A. B., *No Aleph...* p. 291.

de Adesão de Portugal à CEE, a 12 de Junho do mesmo ano<sup>18</sup>.

Já na revista *L+Arte*, B. Marchand, num texto com o título *Do CAM no horizonte da Europa*<sup>19</sup>, inscreve igualmente a *Exposição-Diálogo* num contexto de aproximação da República Portuguesa aos diversos organismos políticos europeus, referindo ainda que foi precisamente na "condição de museu"<sup>20</sup> que o recém-inaugurado Centro de Arte Moderna participou nesta exposição. Facto significativo uma vez que é com a inauguração deste que, segundo o autor, se "fund[ou] em Portugal um espaço que acolhesse exposições e actividades exclusiva e unicamente dedicadas à contemporaneidade artística"<sup>21</sup>. Ao descrever a disposição das obras de arte no complexo da Fundação C. Gulbenkian, B. Marchand destaca a utilização da nave central do CAM, tal como o virá a fazer N. Grande, para a "apresentação de peças tridimensionais/escultóricas, função para a qual está estruturalmente vocacionada mas que conhecia pela primeira vez nos seus dois anos de existência"<sup>22</sup>. Contudo, ao contrário de N. Grande, que reforça o carácter conceptual da exposição de Lisboa, B. Marchand dá conta da alteração ao modelo expositivo em favor de uma apresentação comum. Interrogando-se inclusivamente sobre "qual a reacção de Berger"<sup>23</sup> e afirmando mesmo que "parece claro que o único vencido neste projecto foi René Berger. Ficou sem resposta o seu repto ou teve a pior resposta possível"<sup>24</sup>. Conclui então:

"Mais do que um expediente para suportar ou justificar a realização de outra mega exposição, o diálogo imaginado por Berger, numa altura em que testar a ideia de comunidade cultural europeia não era ainda um assunto acabado, devia ter sido resolvido no espaço concreto do encontro das obras. «Morreu na contramão atrapalhando o tráfego»"<sup>25</sup>.

### Síntese crítica do modelo expositivo

A *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* não se teria realizado sem o cumprimento de três condições fundamentais. Em primeiro lugar,

---

<sup>18</sup> Cf. Vieira, A. B., *No Aleph...* p. 291.

<sup>19</sup> Marchand, B., "Do CAM no horizonte da Europa". *L+Arte*, nº 47 (Abril, 2008), pp. 62-65.

<sup>20</sup> Marchand, B., "Do CAM no horizonte da Europa"... p. 63.

<sup>21</sup> Marchand, B., "Do CAM no horizonte da Europa"... p. 63.

<sup>22</sup> Marchand, B., "Do CAM no horizonte da Europa"... p. 64.

<sup>23</sup> Marchand, B., "Do CAM no horizonte da Europa"... p. 63.

<sup>24</sup> Marchand, B., "Do CAM no horizonte da Europa"... p. 65.

<sup>25</sup> Marchand, B., "Do CAM no horizonte da Europa"... p. 65.



o interesse do Conselho da Europa na proposta avançada por R. Berger<sup>26</sup>, tendo em conta a articulação desta com o trabalho político do Conselho no contexto europeu e a acção que vinha desenvolvendo no campo cultural. Em segundo lugar, a inauguração do Centro de Arte Moderna, em 1983, e a sua afirmação num campo da arte globalizado. Por fim, a capacidade financeira da própria Fundação, razão que explica, em parte, porque a *Primeira Exposição-Diálogo* foi também a única. Uma outra parte encontra resposta no reequacionar do programa de Exposições de Arte do Conselho da Europa, que ocorre precisamente ao longo da década de 1980, num contexto em que o financiamento da acção cultural do Conselho vinha sendo também repensado.

Por outro lado, o aparente insucesso da *Exposição-Diálogo*, perceptível fundamentalmente na recepção crítica internacional, terá ajudado à descontinuidade de uma iniciativa que fora entendida desde início como a primeira de uma série de exposições de arte contemporânea. Recepção que poderá ter afastado futuros museus anfitriões, cuja vontade em receber uma nova edição da *Exposição-Diálogo* era condição necessária para a continuidade da série, e que demonstrava igualmente que, do ponto de vista do Conselho da Europa, o trabalho sobre um campo em disputa dificultava o cumprimento do propósito a que, em última instância, se propunha: a promoção de uma cultura europeia comum.

A exposição procurava cumprir três objectivos que se correlacionam e que coordenavam inicialmente a *Exposição-Diálogo*. Um primeiro objectivo visava a criação de uma imagem legítima da arte contemporânea; a partir deste objectivo articulava-se uma abordagem à identidade cultural europeia entendida como plural, dinâmica, inconstante e multiforme; o terceiro objectivo residia na análise do papel que podia ser desempenhado pelos museus na criação e sedimentação de uma memória colectiva. Os dois primeiros propósitos foram assumidos desde início por R. Berger como ponto de partida para a realização da exposição. O terceiro, por sua vez, fundamentava-se na proposta teórica de R. Berger, decorrendo do carácter prospectivo

---

<sup>26</sup> Segundo informação do catálogo o projecto é apresentado por R. Berger ao Conselho da Europa em 1980, através de Lionel de Roulet, amigo comum a R. Berger e M. M. Bieberstein. Para além desta nota, adiantada pelo próprio R. Berger na sua introdução publicada no *Catálogo-Dossier*, não foi possível encontrar registos dos primeiros contactos entre o Conselho da Europa e René Berger para a organização desta exposição. Cf. Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" in *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* (catálogo). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, 1985, p. 25. O documento consultado com a data mais recuada refere-se já ao relatório que R. Berger envia para o Conselho da Europa na sequência do Colóquio de Delfos, onde o suíço apresentara a sua proposta para uma primeira discussão. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32.

da exposição e do modo como pretendia criar um instrumento que permitisse o estudo comparativo entre museus. Contudo, é revelado mais claramente por M. M. Bieberstein ao prefaciар o *Catálogo-Dossier*, como se verá. Assim, o cumprimento dos objectivos da exposição não dependia exclusivamente da exibição das obras que compunham a representação de cada um dos museus participantes. Estes objectivos cumprir-se-iam na medida em que fosse possível situar e relacionar os vários elementos que compunham a *Exposição-Diálogo*.

A maturação da proposta teórica de R. Berger permite enquadrar o modo como se cumpriria o primeiro objectivo da exposição. O conceito de *exposição-diálogo*<sup>27</sup> resultara da pesquisa por um modo de constituição de uma "*imagem da arte dos nossos dias*"<sup>28</sup>, sem a pretensão imediata de construção de uma identidade local, nacional ou global. Ao longo da investigação foi possível encontrar um modelo expositivo idêntico, já antes proposto e testado por R. Berger no Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, do qual foi director entre 1962 a 1981. É nos três *Salon International des Galeries-Pilotes*, aí realizados em 1963, 1966 e 1970, que o suíço estrutura uma maneira de abordar o campo da arte e a actuação específica de um dos seus agentes em concreto, a galeria. Com estes salões, o seu intuito passava igualmente por desenhar um panorama sobre novas propostas artísticas que redefiníssem o campo.

Ainda que debruçando-se sobre um outro agente do campo da arte, a estruturação dos três *Salon* correspondia *grosso modo* à do projecto inicial da *Exposição-Diálogo*, que se resumirá de seguida. No caso da exposição de Lisboa, era então proposta uma confrontação de museus em que, tal como em Lausanne, se indicava a sua apresentação lado a lado e em separado, o que não veio a confirmar-se. O modelo inicialmente proposto era um modelo vertical do qual resultaria um complexo jogo de relações proporcionadas pelos objectos, alicerçado na definição de um sistema da arte moderna com agentes específicos (como os artistas, as galerias, as leiloeiras, as feiras de arte, as confrontações internacionais por via de bienais, os museus, etc.). Deste modo, a concretização material da exposição resultaria dessa estrutura institucional, estando o conjunto final de obras em exibição – e logo as relações a estabelecer – sempre sujeito a escolhas já efectuadas, dependentes do circuito percorrido pelas peças naquela estrutura.

---

<sup>27</sup> Apesar de no *Catálogo-Dossier* R. Berger se referir ao conceito de *exposição-diálogo*, cuja fixação em texto pelo suíço aqui se adopta, este conceito só é estabilizado durante as reuniões preparatórias da *Exposição-Diálogo*.

<sup>28</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa"... p. 25. Itálicos no original.

O conceito *exposição-diálogo* dependia por isso da mediação efectuada pelos vários agentes do campo da arte, desde o momento de produção da obra de arte até à exposição em causa.

Neste sistema, caberia ao museu estabelecer um discurso de continuidade entre a arte contemporânea e toda a história da arte<sup>29</sup>. Ao mesmo tempo, deveria adquirir e exhibir obras já sujeitas ao circuito institucional pela sua pertinência para o discurso museológico como obras que o completassem, complementassem ou explicitassem. Era pelo cumprimento destes pressupostos que se considerava o museu livre de quaisquer condicionamentos políticos ou de mercado, sustentando a legitimidade das suas opções do ponto de vista das aquisições e das exposições que organiza. Actuação dependente da definição de um triplo contrato do museu com o artista, a comunidade e o Estado. Por sua vez, era este mesmo entendimento do museu que legitimava esta iniciativa face, por um lado, à crítica cada vez mais acentuada ao funcionamento do mercado da arte, que de resto R. Berger partilhava, e, por outro lado, ao apoio evidente do Conselho da Europa como seu primeiro promotor.

É este interesse do Conselho da Europa pela proposta teórica de R. Berger que permite enquadrar um segundo objectivo da exposição, para além da tentativa de criar um instrumento de informação susceptível de dar "uma imagem pluralista, mas acima de tudo legítima, da criação contemporânea"<sup>30</sup>. Como refere M. M. Bieberstein no Prefácio que assina em nome do Conselho da Europa, a exposição foi especialmente orientada no sentido de

“examinar o papel desempenhado pelos museus na apresentação da arte contemporânea ao público, com o objectivo de melhor compreender a sua contribuição tanto para a renovação da nossa «herança» como, consequentemente, para a formação da nossa «identidade»”<sup>31</sup>.

R. Berger completa esta intenção, afirmando que

“a ideia consist[iria] em não se confinar a uma identidade preconcebida ou normativa nem tentar encontrar uma definição de compromisso, mas sim, através da exposição-diálogo, patrocinar a procura de uma identidade [europeia]

---

<sup>29</sup> Cf. Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa"... p. 20.

<sup>30</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa"... p. 26.

<sup>31</sup> Bieberstein, M.M., "Prefácio" in *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* (catálogo). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, 1985, p. 12.

pluralista e dinâmica”<sup>32</sup>.

A proposta do suíço funcionaria como forma de assegurar a fuga a uma imposição de um qualquer discurso estético, histórico, moral, económico, político ou cultural. Presumia que a confrontação de representações de cada um dos museus contribuiria para anular, por si só, um discurso único, orientado, preconcebido, normativo, ideológico, que se baseava na liberdade de escolha das obras de que gozava cada um dos oito museus<sup>33</sup>. Tal liberdade de escolha ajudaria à criação de um espaço neutro através do recuo consciente de qualquer orientação pré-estabelecida ao conjunto de obras a expor. *Exposição-diálogo* corresponderia, portanto, a um conjunto de procedimentos que visava a constituição de um espaço aparentemente neutral e de veridicção. Um território que permitisse a igualdade entre os interlocutores, potenciando desta forma todas as possíveis determinações exteriores que elucidassem ou ajudassem às análises propostas<sup>34</sup> e, com isso, à possibilidade de estabelecer um diálogo entre as obras, os museus e a comunidade.

Segundo R. Berger, só assim se poderia formar uma imagem legítima da arte dos nossos dias, não só do ponto de vista dos objectos de arte, mas colocando lado a lado os próprios museus e as realidades territoriais, culturais e identitárias que se pretendia retratar. Procurando, neste caso em concreto, abordar uma identidade europeia entendida como dinâmica, inconstante, plural e multiforme. Uma definição de identidade, no caso europeia, que abre à reflexão sobre o interesse demonstrado pelo Conselho da Europa no modelo expositivo que dará lugar ao conceito *exposição-diálogo*. Afastada que estava uma orientação prescritiva da obra de arte, neste contexto a obra de arte pôde ser mobilizada ao ser colocada no seio de um discurso que se

---

<sup>32</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa"... p. 24.

<sup>33</sup> Embora existisse esta liberdade de escolha de cada museu em relação às obras a enviar para Lisboa, foi deixado espaço para obras que fossem consideradas fundamentais para completar uma "imagem pluralista (...) da criação contemporânea", como refere René Berger na introdução do *Catálogo-Dossier*. No entanto, devem registar-se os dois critérios assumidos pela comissão organizadora: todas as obras deveriam ter sido adquiridas pelos respectivos museus nos últimos quinze anos e não poderiam ser realizadas aquisições propositadamente para a exposição.

<sup>34</sup> É neste contexto que as representações institucionais dos museus e o *Catálogo-Dossier* ganham especial relevância como elementos estruturantes da exposição. Se se atentar ao inquérito incluído no catálogo, é aí que se encontram, entre outras, um conjunto de informações relativas ao orçamento, número de visitantes, políticas de aquisição ou o foco da coleção de cada um dos museus, procurando completar os objetivos da exposição ao disponibilizar um instrumento capaz de aprofundar a comparação entre os museus participantes nos mais diversos domínios. Análise quantitativa que poderia ser balanceada pelo texto introdutório de cada museu, onde de maneira mais ou menos resumida, consoante a opção de cada instituição, se dá conta da história de cada museu, dos seus problemas ao tempo e quais os projectos para um futuro próximo.

debruçava sobre o modo de recepção, de como é ou poderia ser regulada e de que forma contribui ou poderia contribuir para a criação de uma visão da arte ou de uma identidade.

Assim se chega ao terceiro objectivo desta exposição. Como visto na citação anterior de M. M. Bieberstein, esta visava igualmente analisar de que modo os museus actuavam junto das populações. Propósito que se pode sustentar na argumentação de R. Berger ao defender que o papel dos museus de arte moderna passava também por "revelar a elaboração da memória colectiva dos nossos dias"<sup>35</sup>. Seria em parte a fixação desta que ajudaria a conformar o futuro, num trabalho sobre o presente que o suíço considerava fundamental para que o programa de Exposições de Arte do Conselho da Europa cumprisse os seus intentos na plenitude. Iniciada já em 1954, esta série de exposições nunca havia tratado a arte contemporânea. A posterior exclusão da *Exposição-Diálogo* do programa regular do Conselho, que se verificará ainda no momento da sua preparação, anunciava já a continuação da circunscrição da série de Exposições de Arte ao tratamento de um qualquer momento histórico passado. Concomitantemente, fazia entrever que o conjunto de exposições de arte contemporânea inaugurada pela *Primeira Exposição-Diálogo* de Lisboa não iria ter continuidade.

Porém, ao tentar escapar à definição de uma identidade normativa ou preconcebida – como é defendido tanto por R. Berger, como por M. M. Bieberstein – a exposição de Lisboa procurava afirmar exactamente aquela identidade pluralista, dinâmica, inconstante e multiforme. A *Exposição-Diálogo*, como parte da acção cultural do Conselho da Europa, enquadrava-se assim na definição e afirmação de uma identidade e de uma herança cultural europeia comuns<sup>36</sup>. Estas eram entendidas de uma maneira compósita, cuja classificação enquanto europeias não devia excluir identidades regionais ou nacionais. Por um lado, assumiam especificidades locais como constituintes desse todo. Por outro lado, como se verá precisamente com as Exposições de Arte, procuravam articular contributos locais com a constituição de uma cultura europeia comum.

---

<sup>35</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa"... p. 20.

<sup>36</sup> Cf. Convenção Cultural Europeia [Em linha, consultado em Abril de 2019]. Disponível em: <https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/018>. Que se pode entender igualmente através do mote do Conselho da Europa, hoje adoptado pela União Europeia: *Unidade na Diversidade*

## Estrutura da tese

Foi a partir dos objectivos enunciados acima e da estabilização da proposta teórica de R. Berger que se procurou estruturar esta tese, formando com estes o espaço a partir do qual confrontar os posicionamentos, estratégias e objectivos dos agentes envolvidos na *Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa*. Assim, no primeiro capítulo recua-se cerca de três décadas, até finais dos anos de 1950, para enquadrar alguns dos pontos de apoio da proposta de R. Berger ao Conselho da Europa, que está na origem desta exposição. Para tal, discute-se o seu pensamento a partir de uma alteração de fundo que se regista entre *Connaissance de la Peinture*<sup>37</sup>, conjunto de volumes que tem como base a sua tese de doutoramento, defendida em 1957, e *La Mutation des Signes*<sup>38</sup>, livro que publica em 1972. Nesta última obra não se encontra já a definição de um campo da arte que exige uma predisposição diferente do receptor e que o altera, consequentemente modificando a sua visão do mundo, tal como sucedia em *Connaissance de la Peinture*. Antes, procura identificar como é que mudanças na forma de construção de significados se repercutem também no campo da arte. Com *Sur la Route d'Abdère*<sup>39</sup>, texto de 1973, é possível fixar em R. Berger mais do que uma valorização ou recusa da tecnologia, dos media e dos seus efeitos, mas a pesquisa por um modelo teórico que lhe permitisse acercar-se do campo da arte e do mundo, fazendo depender o real da sua construção e reformulação quotidiana.

Mas esta pesquisa teve um equivalente materializado em espaço expositivo, de que os três *Salon International de Galeries-Pilotes* foram não só uma face visível, mas também um antecedente directo da *Exposição-Diálogo* no que dizia respeito ao seu modelo expositivo. Neste sentido, tal como a exposição co-organizada pelo Conselho da Europa, nestes três *Salon* R. Berger trabalhava a partir de agentes que considerava fundamentais para o campo da arte, para melhor perceber o papel que desempenhavam no seu seio e, acima de tudo, as relações que entre eles se estabeleciam. Foi também com este objectivo que construiu um modelo expositivo para analisar activamente o papel desses mesmos agentes, no caso as galerias que considerava sob a categoria de galerias-piloto, e as suas diversas dinâmicas, ao mesmo tempo que tentava perceber os

---

<sup>37</sup> Para esta tese recorreu-se à tradução espanhola: Berger, R., *El Conocimiento de la Pintura – El arte de verla*. Barcelona: Editorial Noguer, 2002 (1963); Berger, R., *El Conocimiento de la Pintura – El arte de comprenderla*. Barcelona: Editorial Noguer, 2002 (1963); Berger, R., *El Conocimiento de la Pintura – El arte de apreciarla*. Barcelona: Editorial Noguer, 2002 (1963).

<sup>38</sup> Berger, R., *La Mutation des Signes*. Paris: Éditions Denöel, 1972.

<sup>39</sup> Berger, R., *Sur la route d'Abdère*. 1973. Disponível em: [Em linha, consultado a 19 de Dezembro de 2018]. <http://reneberger.hommereseau.ch/pdf/abdere.pdf>

caminhos propostos pela produção artística mais recente.

De seguida, ainda no primeiro capítulo, segue-se a indicação de R. Berger quanto ao momento que estaria na origem da *Exposição-Diálogo*. No *Catálogo-Dossier* o suíço afirma que a definição do modelo que culminará na proposta feita ao Conselho da Europa se iniciara no Congresso Internacional da Associação Internacional dos Críticos de Arte<sup>40</sup> (AICA), que teve lugar na Suíça, em 1978. Ainda que tenha sido possível encontrar antecedentes que fazem remontar este modelo em mais de uma década, tanto do ponto de vista curatorial<sup>41</sup>, como daquelas que eram as linhas de força do seu trabalho teórico, não deixa de ser pertinente elencar algumas das questões levantadas no Congresso da AICA, bem como na Assembleia Geral que teve lugar ao longo dos dias do Congresso. Estas permitirão mapear um conjunto de discussões que se encontravam em cima da mesa na passagem da década de 1970 para a década de 1980, ajudando a situar algumas das preocupações demonstradas pelos organizadores da *Exposição-Diálogo*.

No segundo capítulo, prosseguir-se-á o caminho extenso e, de certo modo, acidentado que levou à abertura da exposição. Tratar-se-á a documentação do Congresso patrocinado pelo Conselho da Europa, realizado em Delfos, em 1981, sob o tema *Images de notre identité: les musées Européens vous proposent*. É no âmbito deste Congresso, onde se avaliaria a proposta de R. Berger, que se iniciam os procedimentos formais que levarão à realização da exposição em estudo. Acompanha-se de seguida documentação oficial relevante, como os relatórios das reuniões do Conselho para a Cooperação Cultural do Conselho da Europa, relatórios das várias reuniões preparatórias da *Exposição-Diálogo* e correspondência trocada entre directores dos museus e o Conselho da Europa. É ao longo das reuniões preparatórias que se vai definir a operacionalização da exposição. Apesar de muitas informações não constarem da documentação pesquisada, nomeadamente uma sustentação clara das opções de cada

---

<sup>40</sup> A Associação Internacional dos Críticos de Arte é fundada em 1950 e sediada em Paris após a realização de dois congressos organizados pela UNESCO, em 1948 e 1949. Em 1951 integra a UNESCO como Organização Não-Governamental. É criada com o objectivo de garantir a liberdade de expressão de críticos e outros trabalhadores do campo da arte, bem como fomentar a discussão do posicionamento ético dos seus associados e metodologias, perspectivas críticas de disciplinas ligadas às artes e outros assuntos relacionados com o campo da arte, nomeadamente através da criação de fóruns de discussão internacional, como por exemplo os Congressos.

<sup>41</sup> Como foi possível apurar ao longo da investigação e mais tarde confirmar pela entrevista dada pelo próprio R. Berger a Yves Aupetitallot. Cf. "Contemporaries in the desire for thought and discovery [René Berger interviewed by Yves Aupetitallot (Lausanne, 22 February 2002)]" in Aupetitallot, Yves; Lepdor, Catherine – *inside the sixties: g.p. 1.2.3*. Lausanne: Musée cantonal des Beaux-Arts, 2002, pp. 40-47.

museu no que dizia respeito às obras de arte a apresentar em Lisboa, é possível precisar o que implicava afinal a proposta de R. Berger. Contudo, num volte-face de que o próprio dirá constituir um projecto totalmente novo, o seu modelo expositivo irá ser abandonado. Colocava-se de lado a justaposição das representações de cada museu em favor de uma apresentação conjunta.

O processo conturbado que levou à inauguração da *Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa*, a 28 de Março de 1985, acabou por transparecer numa cisão entre os textos introdutórios do *Catálogo-Dossier*. Ao longo do terceiro capítulo ir-se-á discutir inicialmente a exposição a partir daquela cisão. O resumo do texto do suíço permitirá sintetizar os argumentos que vinha aduzindo ao longo das Reuniões de Directores de Museus e no Colóquio de Delfos, fixando-se assim um conceito de *exposição-diálogo* ao qual é possível opor uma primeira parte do artigo de W. A. L. Beeren. De seguida, focar-se-á o restante texto do director do museu de Roterdão, onde avança uma grelha de leitura para a apresentação compósita das obras exibidas no âmbito da *Exposição-Diálogo*. Por fim, apresenta-se e discute-se a crítica portuguesa e internacional à exposição de Lisboa, a partir da qual se percebe o relativo fracasso desta iniciativa do Conselho da Europa. Insucesso que já se vinha pressentido na análise à documentação abordada no capítulo anterior.

Mas a *Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* não deve ser desligada da actuação do Conselho da Europa no campo cultural desde a sua fundação. Neste sentido, o quarto capítulo iniciar-se-á com um panorama sobre as suas políticas culturais, focando-se depois nas Exposições de Arte. Ao longo deste capítulo procurar-se-á enquadrar a *Exposição-Diálogo* nos propósitos do Conselho, tanto no conjunto da sua acção no campo cultural, como nos objectivos a que o seu programa regular de exposições se propunha. Aborda-se ainda o que poderia estar em causa na definição de identidade cultural europeia proposta por R. Berger, tendo em conta a sua articulação com o programa político do Conselho da Europa e a Convenção Cultural Europeia. Estando aberta a ratificação por países situados no continente Europeu, mesmo que não membros do Conselho, esta Convenção partilha com aquela definição de identidade uma abertura que evidencia a maleabilidade necessária à prossecução do seu programa.

Por fim, no quinto capítulo, com que se conclui esta tese, parte-se daquela maleabilidade e actualização de referências, narrativas e discursos por parte do Conselho da Europa para enquadrar a *Exposição-Diálogo*. Em parte ao contrário das



restantes Exposições de Arte, esta exposição não era sustentada numa certa articulação entre possíveis visões do passado. Os problemas que lhe eram colocados, ao tratar a arte contemporânea, pareciam exigir uma proposta curatorial ou, por outras palavras, porventura mais certas, um modelo de exposição de algum modo diferenciado. O seu alinhamento com o interesse demonstrado pelo Conselho da Europa no projecto de R. Berger pode ser encontrado no modo como tentou responder às questões que lhe eram colocadas desde início. E em como a modelação dessas respostas, sustentadas que eram em parte no afastamento de interferências de ordem política ou de mercado, poderia ser relacionada com uma determinada organização social, política, económica e cultural.

## Capítulo 1 – René Berger e os antecedentes da *Exposição-Diálogo*

### 1.1 – René Berger: um percurso, dois desvios, três salões

Antes de se focar o processo espoletado pelo Conselho da Europa a partir da discussão do Colóquio no Centro Cultural Europeu de Delfos, em 1981, tratar-se-á brevemente parte do percurso de R. Berger até meados da década de 1980. Partir-se-á de duas das obras que dedicou ao estudo da arte, às quais se junta um pequeno texto, que permitem acompanhar o seu pensamento desde que termina o Doutoramento, em 1957, até às reflexões que vai encetando já num período coincidente com a preparação da *Exposição-Diálogo*. Daí subentendendo-se concepções teóricas que se vão relacionar com uma pequena parte da actividade que desenvolveu enquanto Director-Conservador do Musée des Beaux-Arts de Lausanne. É neste museu que se encontrará a primeira experiência em torno de um modelo expositivo que virá a revelar-se determinante para a *Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa: os três Salon International de Galeries-Pilotes*.

#### Descoberta, conhecimento e mutação

R. Berger<sup>42</sup> obtém Doutoramento em Estética pela Universidade de Paris – Sorbonne, em 1957, com a tese *Essai d'introduction pratique à la connaissance esthétique et plus particulièrement à celle de la peinture*. Esta tese dará origem ao livro publicado no ano seguinte, sob o título *Découverte de la Peinture*<sup>43</sup>, e vai estar na base dos doze volumes de *Connaissance de la Peinture*, editados pela primeira vez em 1963 e adaptados a uma série televisiva em 1970<sup>44</sup>. O propósito da publicação de *Connaissance de la Peinture* é desde logo assumido por R. Berger:

---

<sup>42</sup> Nasce em Bruxelas, em 1915, e morre em Lausanne, em 2009.

<sup>43</sup> Para esta tese recorreu-se à tradução inglesa: Berger, R., *Discovery of Painting*. Londres: Thames and Hudson, 1963.

<sup>44</sup> Não foi possível assistir a qualquer episódio desta série televisiva, sendo no entanto referida em diversos obituários, sempre com a nota de que terá sido emitida em 25 países. No sítio de internet onde se encontra a cronologia de René Berger dá-se conta de que esta série é realizada ao longo do ano de 1970, publicando-se ainda um pequeno roteiro dos vários episódios. Cf. <http://reneberger.hommereseau.ch/pdf/connaissance2.pdf> [consultado a 15 de Janeiro de 2019].

“esta obra no se dirige a los especialistas, ni a los artistas, ni a los historiadores del Arte, sinó sólo al público. La posición que adopta está definida estrictamente. Su finalidad es la de establecer en qué condiciones es posible «comprender» el arte y de modo especial las obras pictóricas”<sup>45</sup>.

Afirmando que o objectivo deste livro é debruçar-se sobre a recepção das obras de arte, propõe um método que passa pela identificação de propriedades formais da pintura, designadamente a linha, o espaço, a cor, a composição, a construção, a proporção, o movimento, o ritmo ou a harmonia<sup>46</sup>. No entanto, chama a atenção para o facto de essas propriedades não funcionarem como valores absolutos impostos às obras, devendo sim ser apreendidos a partir destas. Não recusando totalmente uma orientação biográfica na elaboração do discurso sobre arte, que todavia se subentende ao longo da sua prática teórica, a primeira preocupação de R. Berger é afastar qualquer abordagem às obras de arte que passe por uma análise psicologizante. Quer no sentido da exaltação emocional do receptor, quer no da explicação da obra de dado pintor a partir de elementos biográficos. Em segundo lugar, exclui igualmente que a abordagem às obras se reduza a uma qualquer capacidade de adequação ou não da pintura ao real. Neste sentido, argumenta que foram elementos externos à pintura a causa das recusas iniciais a que a arte moderna sucessivamente se sujeitou, sendo assim necessário esclarecer o que reclama a arte moderna e a separa em relação a toda a história da arte. Afirma então que é a arte moderna que estabelece definitivamente que o que interessa no contacto com as obras é aquilo “que le es próprio y expresa por medios propios”<sup>47</sup>.

É neste sentido que o autor suíço<sup>48</sup> estabelece uma analogia entre a leitura da obra de arte e a leitura de um texto, esclarecendo no entanto que esta analogia não implica que a pintura esteja sujeita às mesmas formas de ordenamento de significados de um texto. Antes pelo contrário, “cada una implica condiciones diferentes, pero igualmente precisas”<sup>49</sup>. A orientação formalista de *Connaissance de la Peinture* acaba

---

<sup>45</sup> Berger, R., *El Conocimiento de la Pintura – El arte de verla*. Barcelona: Editorial Noguer, 2002 (1963), p. 18.

<sup>46</sup> “A tal fin se aplican las dos partes centrales deste libro. (...) Estas dos partes se proponen demostrar cómo el espectador, apoyando-se en el examen de la composición, de la luz, de los colores y de la proporción, puede ponerse en situación de hallar el camino que le da al mismo tiempo el sentimiento de ser justo respecto a la obra y de estar de acuerdo consigo mismo.” Berger, R., *El Conocimiento de la Pintura – El arte de verla...* pp. 13-14.

<sup>47</sup> Berger, R., *El Conocimiento de la Pintura – El arte de verla...* p. 12.

<sup>48</sup> Apesar de nascido em Bruxelas, a sua nacionalidade é suíça, nacionalidade de ambos os pais. Cf. <http://reneberger.hommereseau.ch/> [Em linha, consultado a 16 de Janeiro de 2019].

<sup>49</sup> Berger, R., *El Conocimiento de la Pintura – El arte de verla...* p. 13.

por ir precisamente neste sentido, isto é, considera que as condições materiais e de recepção próprias da pintura constituem um conhecimento exacto que é fundamental para o seu entendimento. Conhecimento que não só deve ser ensinado, ausência de ensino da qual se lamenta aliás em nota de rodapé<sup>50</sup>, como é um dado incontornável para o estabelecimento das bases de um acordo não entre os juízos de valor em si mesmos, mas da possibilidade de enquadramento num mesmo plano dos discursos sobre arte. Trata-se de afirmar, em resumo, que

“las condiciones del juicio pueden ser objecto de un estudio, mas el acto de juzgar pertenece a la libertad de cada cual. Sería para nosotros un grand satisfacción mostrar que tales condiciones existen, que se nos ofrecen vías comunes y que, tomándolas en consideración, podemos evitar divergências y malentendidos”<sup>51</sup>.

Não se procura nesta breve abordagem a *Connaissance de la Peinture* estabelecer todas as ligações possíveis com os desenvolvimentos do Formalismo ao longo, *grosso modo*, da primeira metade do século XX. Em todo o caso, seria impossível discuti-los sem colocar em perspectiva o afastamento de R. Berger em relação a uma concepção restrita de História da Arte. Considerando-a uma referência fundamental, não se trata aqui de uma recusa da disciplina, mas da desadequação dos seus pressupostos, enquanto explicação temporal da evolução das artes plásticas, às finalidades a que o seu texto se propõe enquanto aproximação às condições coevas de recepção da obra de arte. O modelo da História da Arte, que implicitamente considera num sentido bastante reduzido, embora seja uma âncora indispensável não serve uma abordagem que procure mostrar ao

“espectador (...) que la obra de arte exige de él outra disposición que las cosas reales, que aquélla pertenece a distinto orden y, por ultimo, que para conocerla activamente y no sólo especulativamente, es necessário un comportamiento adecuado”<sup>52</sup>.

Se nesta obra se podem encontrar alguns dos eixos que vão sustentar o

---

<sup>50</sup> Ao referir que as obras de arte dependem de uma "leitura plástica", R. Berger defende que tal requiere "uma iniciação e um exercício". É aqui que, em nota de rodapé, refere: "Por otra parte, es en lo que se entrenan, mediante los textos literarios, todos los niños desde la escuela primaria hasta la universidad; pero, por una aberración cuyos efectos se empiezan a sospechar, hasta ahora ha sido totalmente descuidada la «lectura» de obras de Arte". Berger, R., *El Conocimiento de la Pintura – El arte de verla...* p. 13.

<sup>51</sup> Berger, R., *El Conocimiento de la Pintura – El arte de verla...* p. 14.

<sup>52</sup> Berger, R., *El Conocimiento de la Pintura – El arte de verla...* p. 19.

desenvolvimento da investigação de R. Berger, encontra-se ainda relativamente longe da proposta de *La Mutation des Signes*, de 1972.

Neste livro o ponto de partida é semelhante ao de *Connaissance de la Peinture*. Começa precisamente por identificar as novas condições de reprodutibilidade das obras de arte como uma das razões para o interesse cada vez maior pelas artes visuais de fatias alargadas da população. O que era potenciado por uma presença quase constante destas no espaço público, fosse por via de livros extensamente ilustrados, catálogos, revistas ou postais. Em *La Mutation des Signes*, R. Berger procura desenvolver as consequências destas alterações de ordem tecnológica, que aliás alarga ao turismo de massas e ao desenvolvimento do automóvel, do avião e da televisão, sendo que o posicionamento em relação à arte é já diferente do que assumiu em *Connaissance de la Peinture*. Aqui, trata-se de pensar de que modo tais inovações se traduzem na percepção do mundo, na constituição e contínua reorganização do campo de experiência no qual se encontra incluída a arte. Ou seja, não se encontra já a definição de um campo da arte que exige uma predisposição diferente do receptor e que o altera, consequentemente modificando a sua visão do mundo. Antes, procura identificar como é que alterações na forma de construção de significados se repercutem também no campo da arte. Por outras palavras, o propósito não é já o de ensinar o receptor a situar-se num campo de conhecimento autónomo, mas perceber o processo que leva à sua configuração, uma vez que “c’est nous qui à la fois, le constituons et faisons partie du processus”<sup>53</sup>.

Tal não significa abandonar totalmente a sua autonomia em relação a todos os outros campos da vida social. Afinal, como se verá, é na maneira como este campo se define, nas suas dinâmicas internas, que se vai encontrar mais tarde parte da argumentação que sustentará a definição do conceito de *exposição-diálogo*. E, em todo o caso, não deixa de ser pertinente pensar a articulação entre ambas as direcções pressupostas acima: de que modo o campo da arte é constituído por todos aqueles que nele participam e, simultaneamente, constituinte de todos eles. De facto, o que R. Berger acaba por propor é a necessidade de ampliação do estudo das condições de recepção a partir de três constatações: a de que o primeiro contacto com as obras já não é em geral presencial, mas sim mediado por reproduções a que se teve acesso anteriormente; a de que o turismo de massas altera não só a própria relação com as

---

<sup>53</sup> Berger, R., *La Mutation des Signes*... p. 32.

obras no espaço expositivo, mas também a facilidade de acesso às mesmas; e, finalmente, a de que deve ser discutido o tipo de discursos sobre arte veiculados pelos museus, pesando o seu condicionamento turístico, económico, técnico, disciplinar ou as dinâmicas do próprio campo da arte. O objectivo é, por isso, questionar “comment ce qu’on appelle «art» vient-il à exister pour moi, pour les autres, pour nous?”<sup>54</sup>.

### *Mutation e Ways of Seeing*

Ao tentar abordar este problema, *La Mutation des Signes* concorda em parte com o desenvolvimento do argumento de *Ways of Seeing*<sup>55</sup>, de John Berger, publicado no mesmo ano de 1972. Ao referir a proliferação de imagens de obras de arte, ambos dão como exemplo reproduções de pinturas de Leonardo da Vinci<sup>56</sup>. É pensando também nestas reproduções que os dois vão sustentar que o contacto com a obra de arte é já de uma outra ordem. Como afirma John Berger,

"having seen this reproduction, one can (...) look at the original and there discover what the reproduction lacks. Alternatively one can forget about the quality of the reproduction and simply be reminded (...) that it is a famous painting of which somewhere one has already seen a reproduction. But in either case the uniqueness of the original now lies in it being the original of a reproduction"<sup>57</sup>.

No entanto, os caminhos que seguirão a partir deste entendimento de que o contacto com a reprodução altera a relação do sujeito com a arte serão diferentes. John Berger desenvolve uma reflexão que parte do ensaio de Walter Benjamin, *A obra de arte na era da sua possibilidade de reprodução técnica*<sup>58</sup>. É o próprio autor que o ressalva em texto<sup>59</sup>, permitindo-lhe ancorar e expandir o seu argumento a partir de uma grelha marxista. De facto, segundo Paul Wood, já W. Benjamin havia incorporado parte

---

<sup>54</sup> Berger, R., *La Mutation des Signes*... p. 32.

<sup>55</sup> Berger, J., *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books, 2008 (1972).

<sup>56</sup> No caso do autor suíço o discurso articula-se a partir da profusão de reproduções de *Mona Lisa* e, no do inglês, da *Virgem das Rochas*, obras do acervo do Musée du Louvre de Paris e da National Gallery de Londres, respectivamente. No entanto, a imagem que John Berger utilizará para demonstrar a referência à produção de múltiplos a partir de obras de arte será precisamente a de uma t-shirt estampada a partir de um stencil de *Mona Lisa*.

<sup>57</sup> Berger, J., *Ways of Seeing*... p. 21.

<sup>58</sup> Benjamin, W., "A obra de arte na era da sua possibilidade de reprodução técnica" in Barrento, J. (Ed.), *Walter Benjamin – A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, pp. 207-241.

<sup>59</sup> Berger, J. *Ways of Seeing*... p. 34.

das reflexões teóricas marxistas ao debruçar-se sobre a Paris do século XIX e a obra de Charles Baudelaire. Parafraseando P. Wood, esta relação pode resumir-se da seguinte forma: a maturidade do sistema capitalista no século XIX foi acompanhada pelo surgimento da mercadoria como a materialização de uma nova forma de vida, sendo que os parâmetros pelos quais a vida social se regia eram baseados em termos como produção, distribuição, troca e consumo de mercadorias<sup>60</sup>. Continuando a seguir de perto P. Wood e as suas citações de W. Benjamin, a mercadoria era entronizada nas avenidas, nas lojas, nas passagens, sendo que as feiras internacionais lhe atribuíam um carácter universal. Era a moda que prescrevia o ritual pelo qual a mercadoria era fetichizada, a partir de uma obsessão cultural pela originalidade e pela autenticidade, o que na sua reversão em termos económicos significaria um ciclo de novidade e consumo exigido pela produção capitalista<sup>61</sup>.

W. Benjamin vai precisamente colocar em causa estes valores de autenticidade e originalidade. No seu texto *A obra de arte na era da possibilidade da sua reprodução técnica*, o autor alemão aplica uma grelha marxista ao campo da arte. Tratando as condições de produção, defende que uma vez que as alterações na superestrutura são muito mais lentas que na infra-estrutura, "só hoje é possível aferir a forma como isso aconteceu"<sup>62</sup>. Ou seja, estas alterações acontecem em diferido. Mas as semelhanças com o aparelho conceptual marxista são evidentes: tal como a mercadoria já existia antes do desenvolvimento do capitalismo industrial, o que se havia alterado era o modo de produção, W. Benjamin refere que a reprodução sempre existiu, modificando-se as suas condições técnicas<sup>63</sup>. Deste modo, e tomando como exemplo a fotografia, no início do século XX era já possível reproduzir a totalidade das obras produzidas no passado, sendo que, ao mesmo tempo, esta passava a ter um lugar entre os meios de expressão artística<sup>64</sup>.

Há então uma alteração qualitativa da obra de arte que se dá por diversas vias, em singular ou conjuntas. Seja por alteração do tempo de recepção ou do contexto de recepção, seja porque a produção da imagem é em si diferente, num efeito que se vai sentir ainda mais fortemente no cinema a partir do desenvolvimento da montagem. É

---

<sup>60</sup> Cf. Wood, P., "Commodity" in Nelson, R. S.; Shiff, R. (Eds.), *Critical Terms of Art History*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1996, pp. 391-392.

<sup>61</sup> Cf. Wood, P., "Commodity"... pp. 391-392.

<sup>62</sup> Benjamin, W., "A obra de arte na era da sua possibilidade de reprodução técnica"... p. 208.

<sup>63</sup> Cf. Benjamin, W., "A obra de arte na era da sua possibilidade de reprodução técnica"... p. 208.

<sup>64</sup> Cf. Benjamin, W., "A obra de arte na era da sua possibilidade de reprodução técnica"... p. 209.

precisamente a partir desta que se pode abordar mais facilmente a noção da fragmentação do objecto no momento da sua produção, sendo possível avançar vários exemplos: uma cena que na tela é contínua, na passagem de um interior para um exterior, é filmada em dias e locais diferentes; tal como na fotografia, elementos que nunca poderiam conviver num mesmo espaço podem agora ser colocados numa mesma circunstância; a partir do cinema sonoro, som e imagem, que são dados conjuntamente, são trabalhados em separado<sup>65</sup>. Mas esta fragmentação não é notada apenas na tela. O próprio trabalho de produção do filme é constituído por vários trabalhadores especializados, do homem da máquina de filmar ao electricista. Todavia, onde aquela separação do sujeito se torna mais evidente é no trabalho do actor<sup>66</sup>. O que, para além de indicar uma alteração qualitativa no modo de representação entre a performance do actor de teatro e a do actor de cinema, ajuda a denotar desde logo uma cisão do sujeito que se pode alargar à percepção de si de um sujeito colectivo.

Olhando a história do cinema, as primeiras projecções consistiram na exibição de cenas da vida quotidiana, como a saída de trabalhadores de uma fábrica ou a ilustração de notícias onde a população se poderia rever. Como afirma no posfácio, em nota de rodapé, "a imagem que o olho retém não é susceptível de ser ampliada como a fotografia"<sup>67</sup> e, ao mesmo tempo,

"ajuntamentos de centenas de milhares de pessoas abrangem-se melhor de uma perspectiva de conjunto. Isto significa que movimentos de massas, e portanto também a guerra, representam uma forma de comportamento humano particularmente adequada aos aparelhos registadores"<sup>68</sup>.

E continua adiante:

---

<sup>65</sup> Cf. Benjamin, W., "A obra de arte na era da sua possibilidade de reprodução técnica"... p. 224.

<sup>66</sup> Aqui, W. Benjamin demora-se longamente na diferença entre a performance do actor de teatro e a do actor de cinema. Diferenças que se podem elencar brevemente. O actor deixa de actuar perante o público e passa a actuar perante uma máquina – ou seja, o seu trabalho passa a ser mediado. Deste modo, perde-se a empatia com o público e a capacidade do actor perceber e adaptar a sua representação ao efeito que pretende junto do público. Extremando o exemplo, uma vez que o cinema lhe nega essa empatia, o actor funciona como autómato, como veículo de determinada expressão exigida pelo realizador. No momento em que esta fica gravada, fixada, ele deixa de a poder alterar ou dominar, não lhe cabendo sequer a escolha final. Da mesma maneira, o tempo de actuação perante o produto final deixa de funcionar num contínuo. O actor trabalha agora momentos específicos que, no espaço de minutos, podem corresponder a expressões diferenciadas. Em suma, a automatização da expressão e a sua separação do contínuo da representação acabam por colocar em causa o próprio lado relacional do actor com a personagem: quem interessa agora à indústria de cinema é o actor em si, a sua construção enquanto personalidade, ele é reificado, como aliás se verifica na exploração comercial da sua imagem. Cf. Benjamin, W., "A obra de arte na era da sua possibilidade de reprodução técnica"... pp. 221-225.

<sup>67</sup> Benjamin, W., "A obra de arte na era da sua possibilidade de reprodução técnica"... p. 239.

<sup>68</sup> Benjamin, W., "A obra de arte na era da sua possibilidade de reprodução técnica"... p. 239.



"A humanidade, que antigamente, com Homero, foi objecto de contemplação para os deuses olímpicos, tornou-se objecto de contemplação para si própria. A alienação de si própria atingiu o grau que lhe permite viver a sua própria aniquilação como um prazer estético de primeira ordem"<sup>69</sup>.

É também em torno dos efeitos desta auto-contemplação e desta auto-alienação que *Ways of Seeing* termina<sup>70</sup>. Neste caso, John Berger parte do modo como a "language of publicity"<sup>71</sup> dependia da possibilidade de reprodução de obras de arte ou da sua "«quotation»"<sup>72</sup> para, de seguida, procurar o que há em comum e o que distingue aquela da "language of oil painting"<sup>73</sup>. É a partir daí que vai delinear um cruzamento entre o uso da imagem na publicidade e uma organização económica, política, social e cultural capitalista. Sucintamente, a publicidade é em parte "a direct continuity"<sup>74</sup> da pintura a óleo uma vez que os signos que esta utilizava constituíam igualmente uma celebração da propriedade privada. O recurso a imagens da história da arte ajudava a conferir à publicidade "a cultural authority, a form of dignity, even wisdom, which is superior to any vulgar material interest; an oil painting belongs to the cultural heritage, it is a reminder of what it means to be a cultivated European"<sup>75</sup>. Veiculando a ilusão acerca de um modo de vida orientado pelo "glamour"<sup>76</sup>, a publicidade compreendeu "the implications of the relationship between the work of art and its spectator-owner and with these it tries to persuade and flatter the spectator-buyer"<sup>77</sup>.

No entanto subsistia uma diferença entre as duas linguagens. A pintura a óleo, a que John Berger se reporta no primeiro capítulo do livro, tinha como primeira função tratar o presente. Isto é, expor a posse efectiva de um bem pelo representado, que se supõe ser aquele que a encomendou ou primeiro detentor da imagem, mesmo que para oferta posterior. A publicidade, por sua vez, nunca se direcciona ao presente. Assim, "it has to sell the past to the future"<sup>78</sup>, avançando uma noção de qualidade "bound to be

---

<sup>69</sup> Benjamin, W., "A obra de arte na era da sua possibilidade de reprodução técnica" ... p. 241.

<sup>70</sup> Cf. Berger, J., "Chapter 7" in *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books, 2008 (1972), pp. 129-155.

<sup>71</sup> Berger, J., *Ways of Seeing*... p. 134.

<sup>72</sup> Berger, J., *Ways of Seeing*... p. 135.

<sup>73</sup> Berger, J., *Ways of Seeing*... p. 139.

<sup>74</sup> Berger, J., *Ways of Seeing*... p. 134.

<sup>75</sup> Berger, J., *Ways of Seeing*... p. 135.

<sup>76</sup> "Publicity is about social relations, not objects. Its promise is not of pleasure, but of happiness: happiness as judged from the outside by others. The happiness of being envied is glamour". Berger, J., *Ways of Seeing*... p. 132.

<sup>77</sup> Berger, J., *Ways of Seeing*... p. 135.

<sup>78</sup> Berger, J., *Ways of Seeing*... p. 139.

retrospective and traditional"<sup>79</sup>, mitificando a história para oferecer a satisfação de um desejo num futuro sempre diferido. Tal sucede porque esta nunca se reporta a um acontecimento no presente, quer se trate da compra do produto que anuncia ou outros "real events"<sup>80</sup>. Por outras palavras, a publicidade dirige-se ao sujeito oferecendo-lhe a uma imagem de si no futuro, por vezes a partir de um passado mitificado pela alusão a valores veiculados implícita ou explicitamente por obras de arte – ou que estas foram adquirindo.

É neste sentido que John Berger trabalha a auto-contemplação e a auto-alienação. Na ausência ou elisão do aqui e agora de que W. Benjamin falava ao referir-se à autenticidade da obra de arte. Talvez se pudesse questionar se não era a noção de "glamour" pensada como uma tentativa de devolver à imagem da publicidade a aura que a reprodutibilidade havia colocado em causa. Isto é, tendo aquela sido abalada, seria necessário voltar a conferir-lhe essa suposta dignidade recorrendo a uma glorificação do passado? Dito de outro modo, tal como, para W. Benjamin, a exploração das capacidades técnicas dos aparelhos por parte do fascismo visava a manutenção das relações de propriedade, assim o fazia o capitalismo, através da publicidade: "turns consumption into a substitute for democracy (...) tak[ing] the place of significant political choices"<sup>81</sup>. "Capitalism", escreve John Berger no último parágrafo de *Ways of Seeing*,

"survives by forcing the majority, whom it exploits, to define their own interests as narrowly as possible. This was once achieved by extensive deprivation. Today in the developed countries it is being achieved by imposing a false standard on what is and what is not desirable"<sup>82</sup>.

Ora, esta imposição dependia precisamente da possibilidade de afastamento em relação ao aqui e agora por uma auto-contemplação em diferido – a imagem de si no futuro. Era esta que sustentava aquela auto-alienação e tornava possível uma mobilização fascista das massas em W. Benjamin – a visão de um futuro imperial ancorado num passado imperial, por exemplo – e uma orientação capitalista<sup>83</sup> das populações em John Berger – "the interminable present of meaningless working hours is

<sup>79</sup> Berger, J., *Ways of Seeing...* p. 139.

<sup>80</sup> Berger, J., *Ways of Seeing...* p. 153.

<sup>81</sup> Berger, J., *Ways of Seeing...* p. 149.

<sup>82</sup> Berger, J., *Ways of Seeing...* p. 154.

<sup>83</sup> Deverá ressaltar-se que, de nenhum modo, se pretende opor ou equiparar capitalismo e fascismo. Nesta frase o uso das duas palavras corresponde aos exemplos dados pelos próprios autores.

«balanced» by a dreamt future in which imaginary activity replaces the passivity of the moment"<sup>84</sup>. Podendo sintetizar-se a fórmula desta auto-alienação, citando o próprio autor inglês, no desligar de si mesmo ou, ainda mais, pelo conflito consigo mesmo: "the working self envies the consumer self"<sup>85</sup>.

Regressando a René Berger, o estudo que desenvolve a partir de alterações nas condições de recepção não partilha esta tônica clara de um combate político que assume um dos diversos lados das barricadas. No entanto, baseia-se num pressuposto semelhante ao de John Berger: o de que a reprodução separa o significado da obra de arte desta. A via de entendimento do autor suíço é igualmente a de que esta separação torna o significado transmissível, transformando-o em informação<sup>86</sup>. John Berger procurou um modo de uso deste significado mobilizado pela publicidade ao serviço da manutenção ou até do aprofundamento de relações de propriedade desiguais<sup>87</sup>; R. Berger enquadra esta mudança na tentativa de precisar como funciona o campo da arte, o que o constitui e de que modo este terá de ser pensado. Enceta um estudo que o leva a tentar analisar os efeitos do estabelecimento de uma tecno-cultura e a trabalhar a partir dos desenvolvimentos teóricos da cibernética, que sustenta nas pesquisas de Norbert Wiener<sup>88</sup>.

É logo aqui que o caminho de ambos diverge. Para John Berger o problema não poderá ser pensado a partir de uma oposição entre conhecimento e inocência na

---

<sup>84</sup> Berger, J., *Ways of Seeing*... p. 149.

<sup>85</sup> Berger, J., *Ways of Seeing*... p. 149.

<sup>86</sup> "In the age of pictorial reproduction the meaning of paintings is no longer attached to them; their meaning becomes transmittable: that is to say it becomes information of a sort, and, like all information, it is either put to use or ignored; information carries no special authority within itself". Berger, J., *Ways of Seeing*... p. 24.

<sup>87</sup> "The oil painting was addressed to those who made money out of the market. Publicity is addressed to those who constitute the market, to the spectator-buyer who is also the consumer-producer from whom profits are made twice over – as worker and then as buyer". Berger, J., *Ways of Seeing*... p. 142.

<sup>88</sup> A noção do sujeito como constituído pelo e constituinte do campo da arte ou, mais próximo das palavras de R. Berger, do que arte vem a ser para nós, pode ser deduzida da síntese da proposta de N. Wiener efectuada por Pamela Lee: "Circular causal systems are opposed to deterministic models of causality; they invert the conventional axis of cause and effect by enacting a circular, and as thus non-linear, exchange of messages from one point to the next. Within such systems, whether self-regulating or open, a continuous relay occurs between points so that attributions of origin or telos are rendered indissociable, at least in theory. Instead, points are understood as mutually constitutive of one another, much in the way that a dialogue depends wholly on the contribution of two parties. (...) While stemming from the Second Law of Thermodynamics (a system of order is bound to move to disorder), Wiener's reading extended well beyond thermodynamic processes. Insofar as entropy's relevance would pertain to the assimilation of messages for a system's future performance (e.g. a system's predictive capacity), he saw entropy as a necessarily temporal process, that which transformed and blocked communication over time". Lee, P., "«Ultramoderne»: Or, How George Kubler Stole the Time in Sixties". *Grey Room*, No. 2 (Winter, 2001), pp. 46-77, pp. 64-66.

abordagem à obra de arte ou, ainda, de uma separação entre o natural e o cultural<sup>89</sup>. Afirmo por isso que é necessária "a total approach to art which attempts to relate it to every aspect of experience"<sup>90</sup>. Deve ressaltar-se no entanto que, em *La Mutation des Signes*, R. Berger defende que há que perceber como alterações na experiência do mundo afectam a aproximação à obra de arte. O que, implicitamente, obriga à elaboração sobre a maneira como aquele é ordenado por cada um na sua totalidade. Assim, é a orientação do trabalho destes dois autores que enuncia aquela divergência. John Berger tenta afastar-se de uma separação operativa do mundo ou de uma especialização na abordagem a este. O autor suíço, por sua vez, articula ferramentas de diversos campos do saber, claro. Mas ao procurar entender a relação entre as mudanças na experiência do mundo e o modo como se constitui o campo da arte, assume uma autonomia deste campo, que será mais notória na sua prática enquanto comissário de exposições. Tal sucede ao focar-se no papel de alguns dos agentes que o compõem sem, contudo, coordenar o conjunto de implicações ou relações políticas, económicas ou sociais da acção destes.

Subsistem ainda assim pontos em comum, talvez porque aquela divergência partia de uma inquietação similar. Quer esta se traduzisse pela perda da autoridade da obra de arte, segundo o autor inglês<sup>91</sup>; ou por uma necessidade evidenciada por R. Berger em esclarecer a que nos reportamos quando falamos sobre arte, presente na urgência em perceber como se constitui afinal o campo da arte e o que leva a que certo objecto nele se inclua. Deste modo, ainda que ambos considerem a história da arte insuficiente para abordar todas as dinâmicas do campo da arte e dos próprios objectos artísticos, acabam por assumir que o estudo desta é também fundamental para ajudar a um posicionamento relativo na história não só das obras de arte, mas também do sujeito. Desde que, claro, a disciplina não veicule versões mitificadas da história. Em suma, a sua oposição à história da arte não é uma negação por completo da disciplina mas, ao invés, uma contestação a uma prática acrítica, parcelar e não autorreflexiva. Tal explicará em parte porque partilhavam igualmente a noção de que também o museu teria de repensar o modo como pretendia actuar na elaboração da percepção do mundo. E, por conseguinte, ajudar à capacidade de cada um dos sujeitos se tornar um elemento activo na construção quotidiana da história.

---

<sup>89</sup> Cf. Berger, J., *Ways of Seeing...* p. 32.

<sup>90</sup> Berger, J., *Ways of Seeing...* p. 32.

<sup>91</sup> Cf. Berger, J., *Ways of Seeing...* p. 32.

O enquadramento ou a abordagem a estes problemas será no entanto diferente, o que também poderá ser compreendido pelos seus distintos posicionamentos no campo da arte<sup>92</sup>. O relacionamento entre o trabalho dos dois autores é aqui levantado por, no caso de R. Berger, ajudar a marcar a sua mudança de perspectiva entre *Connaissance de la Peinture* e *La Mutation des Signes*<sup>93</sup>. Alteração que pode perceber-se a partir de uma frase sobre a qual assentará todo o seu esforço teórico de meados da década de 1960 em diante: “Que nous le voulions ou non, nous cessons, pour la première fois peut-être, de nous référer exclusivement à une réalité première ou primaire qui servirait de norme et d’etalon”<sup>94</sup>.

### O afastamento de uma realidade primeira ou primária

Era esta alteração na "relação exclusiva" com uma "realidade primeira ou primária" que estava também implicada na referência de John Berger a um original que, agora, se havia tornado um "original de uma reprodução". Possível reversão na aproximação à obra de arte que deve ser colocada num horizonte mais vasto, podendo cruzar-se com o pensamento de Guy Debord. O modo distinto como John Berger e R. Berger abordam aquele problema ajuda à articulação com *A Sociedade do Espectáculo*<sup>95</sup>, que G. Debord escrevera em 1967, poucos anos antes das publicações de *Ways of Seeing* e de *La Mutation des Signes*.

G. Debord – tal como John Berger – segue de perto a reflexão de G. Lukács em *História e Consciência de Classe*, de 1923<sup>96</sup>. Um trabalho teórico que teve como consequência o estabelecimento de uma percepção política radical da modernidade

---

<sup>92</sup> Aponta-se aqui a diferença entre o trabalho de John Berger como crítico e o de R. Berger como Director de museu e comissário de diversas exposições, ainda que tal consideração seja de certo modo redutora.

<sup>93</sup> Alteração que pode ser resumida da seguinte maneira: não perceber como deve o receptor situar-se num campo de conhecimento autónomo, no caso o campo da arte, mas entender o processo que leva à sua configuração.

<sup>94</sup> Berger, R., *La Mutation des Signes...* p. 39.

<sup>95</sup> Debord, G., *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Edições antipáticas, 2010 (1967). Livro que dará lugar a um filme com o mesmo título, realizado também por Guy Debord em 1973.

<sup>96</sup> Lukács, G. *História e Consciência de Classe*. 1923. [Em linha, consultado a 17 de Fevereiro de 2014]. Disponível em <https://www.marxists.org/archive/lukacs/works/history/index.htm>. Tanto a recepção deste livro já nos anos 1960, como a discussão em torno das correções em relação à proposta inicial que o próprio George Lukács enceta no posfácio da edição de 1957 e a sua articulação com o pensamento de Guy Debord são referidas por Anselm Jappe no livro que dedica a este último. Cf. Jappe, A., *Guy Debord*. Lisboa: Antígona, 2008 (1992), pp. 32-33, 39, 174-175.

capitalista como forma de cultura<sup>97</sup>, ao deslocar a tónica dos problemas económicos para a questão da consciência, o que tem como consequência a possibilidade de abertura da exploração dos efeitos culturais da mercantilização da sociedade. Muito sucintamente, neste livro o autor húngaro estabeleceu ou afinou dois pontos críticos para o desenvolvimento do pensamento de filiação marxista que se interrelacionam. Como escreve P. Wood, em primeiro lugar, a noção de mercadoria tem um significado que ultrapassa a sua dimensão económica para se fundar como questão cultural; em segundo lugar, no capitalismo moderno a ideia de mercadoria influencia toda a vida interior e exterior da sociedade<sup>98</sup>.

Está em causa um processo de racionalização do trabalho do capitalismo industrial, que leva da fragmentação do objecto à possibilidade de divisão do trabalho e consequente fragmentação do sujeito. Um sujeito que se dispõe perante um mundo em que todas as condições e modos de comportamento estão já dados e sobre o qual não tem qualquer poder. É também a própria noção de tempo que se desvanece, uma vez que a sua qualidade variável é transformada, tornando-se uma dimensão delimitada, quantificada, que é preenchida por coisas também elas quantificadas. É o caso da força de trabalho em que, por um lado, a reificação se torna evidente e em que, por outro lado, se percebe o que está subjacente ao conceito de alienação: ao tornar-se uma parte mecânica do processo de produção, o trabalhador é obrigado a vender a sua força de trabalho e perde a capacidade de determinar o seu destino.

Todavia, esta alienação só é possível se infra e superestrutura concorrerem no mesmo sentido. Assim, diz G. Lukács, pela primeira vez na história toda a sociedade está sujeita, ou tende a estar sujeita, a um processo económico unificado em que todo e qualquer membro da sociedade obedece a um mesmo conjunto de leis. É neste contexto que a burocracia moderna pode ser entendida. A burocracia como a standardização da justiça, do estado, dos serviços que torna a racionalização e, logo, a previsão e exploração da mais-valia do trabalho possível<sup>99</sup>. Relacionando-se assim o capitalismo moderno com o estado moderno, na medida em que a racionalização tecnológica e económica apenas é eficiente se as suas condições forem previsíveis. Em suma, quando o todo social se sujeita às mesmas leis fora de qualquer arbitrariedade individual. É

---

<sup>97</sup> Cf. Wood, P., "Commodity"... pp. 390.

<sup>98</sup> Cf. Wood, P., "Commodity"... pp. 390.

<sup>99</sup> Lukács, G. *História e Consciência de Classe*... [Em linha, consultado a 19 de Fevereiro de 2014]. Disponível em: <https://www.marxists.org/archive/lukacs/works/history/hcc05.htm>

neste sentido também que G. Debord vai delinear o próprio lastro histórico desse processo:

"Com a Revolução industrial, a divisão manufactureira do trabalho e a produção maciça para o mercado mundial, a mercadoria aparece efectivamente como uma potência que vem ocupar a vida social. É então que se constitui a economia política, como ciência dominante e como ciência da dominação"<sup>100</sup>.

E se assim o afirma na Tese 41 de *A Sociedade do Espectáculo*, é na Tese imediatamente anterior que traça a elipse de uma "economia natural" até uma "*sobrevivência aumentada*"<sup>101</sup>, que encontra na seguinte frase a síntese do movimento que potenciava a coincidência, apontada já por G. Lukács, entre os desenvolvimentos da justiça e do aparelho de estado e o do capitalismo industrial: "a economia transforma o mundo, mas transforma-o somente em mundo da economia"<sup>102</sup>. De resto, parte daquele processo pode colocar-se no centro de um questionar não só do contexto pós-Segunda Grande Guerra, mas igualmente de uma das críticas à orientação teleológica do pensamento de K. Marx e F. Engels a que o texto de G. Lukács apontava em 1923.

De certo modo, o autor húngaro procurava resolver uma ponta solta do pensamento marxista, que resultava do aparente falhanço do modelo teleológico, uma vez que a revolução proletária não se tinha conseguido impor a Oeste, depois da revolução soviética de Outubro de 1917. Uma percepção criada pela aparente estabilidade do mundo capitalista, que fazia crer que tinha sido possível responder às necessidades crescentes de fatias cada vez maiores da população. E nem a clareza das paupérrimas condições de vida de um conjunto alargado de pessoas, confirmadas pelas reivindicações em favor dos direitos dos trabalhadores ou dos migrantes, como as dos *muckrakers* norte-americanos, cuja orientação progressista e a aproximação aos movimentos socialistas era conhecida, afastaria essa percepção. Esta interpretação histórica, não obstante as reorganizações geo-políticas e geo-económicas após 1918, não vislumbrava mudanças de fundo nos modelos políticos e económicos dos países ocidentais. É à superação do possível impasse entre a análise de K. Marx e esta percepção do tempo histórico que se lhe seguiu que a possibilidade do estabelecimento de uma modernidade capitalista como forma de cultura vai ajudar. Não devendo

---

<sup>100</sup> Debord, G., *A Sociedade do Espectáculo*... p. 25.

<sup>101</sup> Debord, G., *A Sociedade do Espectáculo*... p. 25.

<sup>102</sup> Debord, G., *A Sociedade do Espectáculo*... p. 24-25.

descurar-se a crítica que o próprio G. Lukács fará ao seu texto<sup>103</sup>, neste estava contida em parte a elipse traçada anos mais tarde por G. Debord<sup>104</sup>.

É então na instituição de um "padrão falso sobre o que é ou não desejável", como descrito por John Berger, que vai assentar o prolongamento desta elipse por parte de G. Debord ao referir-se à "*sobrevivência aumentada*". A sociedade do espectáculo, aquela "onde a mercadoria se contempla a si mesma num mundo que ela criou"<sup>105</sup>, correspondia ao momento em que esta mercadorização do mundo não só se encontrava já definitivamente estabelecida, como atingia tal grau de desenvolvimento que "o espectáculo recobria e caracterizava agora toda a sociedade, ressurgia em cada aspecto da vida quotidiana e materializava a despossessão pelos indivíduos do seu próprio tempo de vida"<sup>106</sup>. Em suma, assentava

"na cisão entre o vivido e o representado, entre a escolha feita na produção e a opção deixada ao consumidor, na submissão da existência à economia política, na delegação do poder de decisão a especialistas, na formatação do pensamento pelas indústrias culturais e pelos modelos hierárquicos de ensino"<sup>107</sup>.

G. Debord, mantendo a tónica clara de uma luta de classes, vai referir o operário como alvo do "desprezo total que lhe é claramente feito saber por todas as modalidades de organização e vigilância da produção"<sup>108</sup>, desprezo esse que é "subitamente lavado"<sup>109</sup> quando este se "reencontra, cada dia, fora desta, aparentemente tratado (...) com uma delicadeza obsequiosa, sob o disfarce de consumidor"<sup>110</sup>. Passo necessário

---

<sup>103</sup> Segundo Anselm Jappe, no posfácio da edição alemã de 1967, G. Lukács vai recusar a sua proposta inicial de coincidência total entre sujeito e objecto que agora via como forma idealista que "descrev[ia], involuntariamente, a alienação como *conditio humana*". Jappe, A., *Guy Debord...* p. 39.

<sup>104</sup> "O sector da mercadoria foi, no interior de uma economia natural, a constituição de um excedente de sobrevivência. (...) No entanto, lá onde encontrou as condições sociais do grande comércio e da acumulação dos capitais, ela apoderou-se do domínio total da economia. A economia inteira tornou-se então o que a mercadoria tinha mostrado ser no decurso desta conquista: um processo de desenvolvimento quantitativo. O alargamento incessante do poderio económico sob a forma de mercadoria, que transfigurou o trabalho humano em trabalho-mercadoria, *em salariado*, conduz cumulativamente a uma abundância na qual a questão primeira da sobrevivência está resolvida, mas de um tal modo que ela deve sempre reencontrar-se; ela é, de cada vez, colocada a um grau superior. O crescimento económico liberta as sociedades da pressão natural que exigia a sua luta imediata pela sobrevivência, mas é então do seu libertador que elas não estão libertas. (...) A abundância das mercadorias, isto é, da relação mercantil, não pode ser mais do que a *sobrevivência aumentada*". Debord, G., *A Sociedade do Espectáculo...* pp. 24-25.

<sup>105</sup> Debord, G., *A Sociedade do Espectáculo...* p. 31.

<sup>106</sup> Noronha, R., "Guy Debord" in Unipop (Org.), *Pensamento Crítico Contemporâneo*. Lisboa: Edições 70, p. 171.

<sup>107</sup> Noronha, R., "Guy Debord" ... p. 171.

<sup>108</sup> Debord, G., *A Sociedade do Espectáculo...* p. 24.

<sup>109</sup> Debord, G., *A Sociedade do Espectáculo...* p. 27.

<sup>110</sup> Debord, G., *A Sociedade do Espectáculo...* p. 27.



para a manutenção de um crescimento contínuo, "um processo de desenvolvimento quantitativo"<sup>111</sup>, baseado numa sobrevivência aumentada que não encontra limite e que, neste sentido, "não está para além da privação, mas é sim a privação tornada mais rica"<sup>112</sup>.

Aqui o francês afirma mais assertivamente que John Berger a dependência do desenvolvimento de uma economia capitalista da manutenção da privação. Quando o autor inglês o identificara no passado como baseado numa extensa privação, referia que agora esta era substituída por um padrão falso sobre o que é ou não desejável. Todavia, é possível que este padrão falso mais não seja do que a confirmação da "*sobrevivência aumentada*" como consequência de uma das definições de espectáculo sintetizadas por G. Debord quase ao terminar o seu livro: "É o estádio supremo duma expansão que virou a necessidade contra a vida"<sup>113</sup>.

Se esta expansão pode ser entendida no sentido material mais imediato, de promoção do consumo que sustente o crescimento infinito implicado num modelo económico capitalista, que faça da adição de mais e mais elementos ao quotidiano a sua dinâmica, ela não se esgota neste ponto. De facto, aquele "estádio supremo d[a] expansão" diz respeito ao modo como as cisões identificadas acima cobriam a totalidade da existência, numa recusa do espectáculo como "tendência para *fazer ver* por diferentes mediações especializadas o mundo que já não é directamente apreensível"<sup>114</sup>. Uma recusa de qualquer mediação que se confirma quando refere a ideologia como aquela cuja essência é, sempre e em qualquer caso, "o empobrecimento, a submissão e a negação da vida real"<sup>115</sup>.

Ora, é precisamente a esta alteração na relação com o mundo, a partir de um conjunto de mediações que afastam a "realidade primeira ou primária", a que se refere René Berger quando altera a sua própria abordagem ao fenómeno artístico. Todavia, a sua metodologia de trabalho, tal como visto anteriormente quando abordado a par de John Berger, irá também fundar-se numa perspectiva sociológica e, até certo ponto, ainda reverberando parte das aportações estruturalistas. Sociologia e estruturalismo que

---

<sup>111</sup> Debord, G., *A Sociedade do Espectáculo...* p. 27.

<sup>112</sup> Debord, G., *A Sociedade do Espectáculo...* p. 27.

<sup>113</sup> Debord, G., *A Sociedade do Espectáculo...* p. 152.

<sup>114</sup> Debord, G., *A Sociedade do Espectáculo...* p. 13.

<sup>115</sup> Debord, G., *A Sociedade do Espectáculo...* p. 151. G. Debord afirma mesmo que "o espectáculo é a ideologia por excelência". Debord, G., *A Sociedade do Espectáculo...* p. 151.

constituíam dois alvos bem concretos de G. Debord ao longo de *Sociedade do Espectáculo*<sup>116</sup>, crítica que se apontada a R. Berger poderia estender-se até ao recurso à cibernética<sup>117</sup> e ao enfoque na comunicação. Poder-se-á afirmar que, para o autor suíço, a questão da totalidade não era um problema no pensamento sobre a contemporaneidade como colocada por G. Debord e John Berger. Tal não implica, ainda assim, que este não procurasse articulações diversas que encontrassem essa totalidade. É sensível ao longo dos seus escritos que, apesar da compartimentação dos campos de saber, o autor recorre a ferramentas teóricas diversas. Dirá mesmo em entrevista que o seu trabalho consistia na procura da verdade<sup>118</sup>, validando de certa maneira a necessidade de recurso a um saber trans e inter-disciplinar que não se ficasse por uma análise fechada num determinado campo de estudos. E é esta mesma abordagem total que está implicada na mudança de perspectiva entre os dois livros de R. Berger supracitados.

Ao longo dos seus textos refere por exemplo o "enclausuramento estético-económico e económico-estético" do campo da arte por estas décadas 1960 e 1970; afirma o papel das feiras de arte na distorção dos próprios valores que deveriam orientar o campo da arte, desde a produção às políticas de aquisição; aponta o trabalho fundamental do museu e a sua necessária reformulação para o que considera ser um trabalho e pensamento sobre o presente de todos e cada um que o frequentem; indica o papel obrigatório do campo cultural no conhecimento e reconhecimento da diversidade

---

<sup>116</sup> "No pensamento especializado do sistema espectacular opera-se uma nova divisão das tarefas, à medida que o próprio aperfeiçoamento deste sistema põe novos problemas: por um lado, a *crítica espectacular do espectáculo* é empreendida pela sociologia moderna, que estuda a separação com o auxílio dos únicos instrumentos conceptuais e materiais da separação; por outro lado, a *apologia do espectáculo* constitui-se em pensamento do não-pensamento, em *esquecimento titular*, da prática histórica, nas diversas disciplinas onde se enraíza o estruturalismo. Porém, o falso desespero da crítica não dialética e o falso optimismo da pura publicidade do sistema são idênticos, enquanto pensamento submisso". Debord, G., *A Sociedade do Espectáculo...* p. 139. "A sociologia, que julga poder isolar do conjunto da vida social uma racionalidade industrial, funcionando à parte, pode ir ao ponto de isolar do movimento industrial global as técnicas de reprodução e transmissão". Debord, G., *A Sociedade do Espectáculo...* p. 141. "A afirmação da estabilidade definitiva de um curto período de congelamento do tempo histórico é a base inegável, inconsciente e conscientemente proclamada, da actual tendência a uma sistematização *estruturalista*. O ponto de vista em que se coloca o pensamento anti-histórico do estruturalismo é o da eterna presença de um sistema que nunca foi criado e que nunca acabará". Debord, G., *A Sociedade do Espectáculo...* p. 142.

<sup>117</sup> "A estrutura é filha do poder presente. O estruturalismo é o *pensamento garantido pelo Estado*, que pensa as condições presentes da «comunicação» espectacular como um absoluto. A sua maneira de estudar o código das mensagens em si mesmo não é, sendo, o produto e o reconhecimento de uma sociedade, em que a comunicação existe sob a forma duma cascata de sinais hierárquicos. De modo que não é o estruturalismo que serve para provar a validade trans-histórica da sociedade do espectáculo; é, pelo contrário, a sociedade do espectáculo, impondo-se como realidade maciça, que serve para provar o sonho frio do estruturalismo". Debord, G., *A Sociedade do Espectáculo...* p. 143.

<sup>118</sup> Cf. Entrevista a René Berger: *PF1121 Rene Berger – Écrivain et critique d'art*. [Em linha, consultado a 19 de Julho de 2018]. Disponível em: <https://vimeo.com/128248548>

como possibilidade de uma vida em comum; ou refere a distinção entre centro e periferia<sup>119</sup>. Contudo, não coloca no vasto campo de análise a que se propõe uma problematização mais longa sobre a economia ou a política como o fazem G. Debord ou John Berger. Ou, por outras palavras, nunca coordena o campo cultural de um modo que o torne totalmente subsidiário do campo económico, nunca assume uma transformação do mundo em mundo da economia, como o fez G. Debord. E, a título de exemplo, ao referir-se ao que se pode sintetizar como a fragmentação do sujeito potenciada por um modelo concreto de organização económica, política, social e cultural, indiciada em K. Marx e afirmada já claramente por G. Lukács, W. Benjamin, G. Debord e John Berger, esta surgirá no trabalho de R. Berger sob a capa de uma identidade cada vez mais difícil de definir. Mas era esta indefinição que tornava necessário para R. Berger, como afinal para todos os autores supracitados, potenciar a relação do sujeito com o seu tempo histórico, reforçando assim a sua capacidade de actuação nesse mesmo tempo.

### ***Sur la Route d'Abdère. Um texto de R. Berger***

Pesem embora as críticas que se pudessem adivinhar de G. Debord ao trabalho de R. Berger, talvez não seja abusivo depreender que, para este, a organização política e económica da sociedade integrava uma coordenação específica, em cada momento histórico e em dado território, de um conjunto de factores que seria impossível expandir a todo o globo e a toda a humanidade. Aliás, isso mesmo será evidente quando refere, já no âmbito da *Exposição-Diálogo*, que a análise que propõe a dado trecho sobre o campo da arte apenas é válida para os países ocidentais, aos quais agrupa o Japão – aproximação não explicada mas que se sustentaria também numa similitude dos modelos de organização política e económica decorrentes do posicionamento do Japão no mapa político pós-1945. Não seria igualmente despropositado considerar que R. Berger negaria a integração encetada por G. Debord dos dois blocos que protagonizavam a Guerra Fria num mesmo sistema espectacular, correspondendo o Bloco de Leste e o Bloco Ocidental, respectivamente, a um "espectacular concentrado" e a um "espectacular difuso"<sup>120</sup>. Mas implicariam estas diferenças, a par do recurso à sociologia e a um pensamento que incluía de certo modo uma base estruturalista, a

---

<sup>119</sup> Sobre uma possível crítica à distinção centro-periferia ver: Vlachou, F., "Why Spatial? Time and the Periphery". *Visual Resources*, 32:1-2, 2016, pp. 9-24.

<sup>120</sup> Debord, G., *A Sociedade do Espectáculo...* pp. 40-41.

negação da história por parte de R. Berger? A título de exemplo, seria a definição de um circuito da pintura a assumpção de um modelo trans-histórico, funcionando como um absoluto retrospectivo e prospectivo que congelava o tempo?

Não parece ser esse o caso. Como se verá no segundo capítulo, a definição desse circuito ou de um sistema da arte moderna pode ser criticado precisamente por assumir uma autonomia do campo da arte que não integra os ou aprofunda as relações com os vários campos, nomeadamente o campo do poder. Mas esta sistematização, correspondendo efectivamente a um congelamento, fá-lo apenas no presente. Ou seja, é a tentativa de organizar o funcionamento de uma dada actividade num dado momento. Nunca exclui as diferenças em relação ao passado e as necessárias mudanças que sofrerá no futuro. Não é uma verdade que possa ser atirada ao passado por inteiro – R. Berger fará da arte moderna a indicação disso mesmo ao longo dos seus escritos – e tão pouco implica a estabilização desse mesmo sistema – a necessidade, por exemplo, de repetição da *Exposição-Diálogo* para que o retrato do sistema da arte pudesse ser actualizado acaba por assumi-lo.

Pode interrogar-se assim o modo como R. Berger encarou parte da sua actividade curatorial, procurando realizar experiências repetíveis que se pudessem equiparar a exercícios laboratoriais sob condições pré-determinadas e estáveis. Se o seu propósito era encontrar a verdade, num sentido único e totalizante, universal e absoluto, a sua aproximação à arte, pelo menos do ponto de vista curatorial em casos como os da *Exposição-Diálogo* ou dos *Salões de Galerias-Piloto*, que se abordarão adiante, revelava sempre uma limitação: os modelos que propõe, sendo repetíveis, nunca poderiam revelar essa validade universal. O que é notório na necessidade de actualização referida no parágrafo anterior, que decorre do próprio carácter mutável do mundo que identifica em vários escritos de *La Mutation des Signes* em diante. Ou seja, nas suas propostas não parecia existir um absoluto para além da formulação de dado sistema e do foco em determinado agente desse sistema. Absoluto que, mesmo assim e como referido acima, seria sempre contingente a determinado espaço-tempo. Em todo o caso, ao não se referir a uma totalidade nos mesmo moldes dos restantes autores supracitados, o suíço não deixou de desenvolver uma linha de pensamento que procurava coordenar os diversos campos. Além do mais, exceptuando a assumpção clara de uma grelha teórica de orientação marxista, em diversos momentos R. Berger vai parecer bastante próximo de todos eles.

Em *Sur la route d'Abdère*<sup>121</sup>, texto de 1973 que se centra na relação entre arte e média, o suíço resume as linhas de força do seu pensamento, em parte já avançadas na obra de 1972. A referência a Demócrito, enunciada no título<sup>122</sup>, é desvelada no final: "(...) l'intérêt du «modèle» de Démocrite me paraît résider (...) dans le fait que l'Abdéritain est le premier à avoir postulé que les choses sont faites d'atomes qui s'agrègent grâce au mouvement dans le vide"<sup>123</sup>. Esta alusão configura uma via para a abordagem aos vários problemas que trata e que, desde logo, resultam da dificuldade em coordenar o infinitamente grande e o infinitamente pequeno. Contrariedade que resulta também da impossibilidade em estudar o presente a partir de noções estabilizadas. O afastamento de um absoluto universal é exemplificado com a Enciclopédia, uma vez que "la situation stable qui le légitimait naguère a fait place à une situation instable dont l'effet est une remise en question permanente, non seulement de contenus, non seulement de la terminologie, mais des modes structuration des uns et des autres"<sup>124</sup>. É neste sentido que a ideia de movimento que encontra no modelo de Demócrito vai ser fundamental para R. Berger, ideia implícita igualmente no título de *La Mutation des Signes*.

Diz o autor suíço que numa situação estável o conhecimento tendia a agrupar-se em áreas do saber circunscritas. E que estas, quanto mais definiam os seus limites, mais se tornavam território de especialistas. Este fechamento, que tornava necessário estudar as alterações de cada ciência ao longo do tempo, fazia do historiador de cada disciplina o detentor do conhecimento "qu'il explorait en fonction d'une méthode diachronique"<sup>125</sup>. Uma cisão do mundo, uma manutenção de limites, uma especialização que sustentava a hierarquização da comunidade e que, de outro modo, também G. Debord e John Berger haviam criticado. Alterando-se estas condições era necessário agora um método diferente, que R. Berger nomeia de método sistémico/energético. E, de seguida, oferece uma definição que será fundamental para pensar o modelo expositivo que propõe para a *Exposição-Diálogo* e que remete, ainda, para a noção de sistema circular causal de N. Wiener<sup>126</sup>:

"Tout système est en effet composé d'éléments dotés de propriétés qui

<sup>121</sup> Berger, R., *Sur la route d'Abdère*....

<sup>122</sup> Demócrito nasce em Abdera, Grécia, em 460 a.C..

<sup>123</sup> Berger, R., *Sur la route d'Abdère*...

<sup>124</sup> Berger, R., *Sur la route d'Abdère*...

<sup>125</sup> Berger, R., *Sur la route d'Abdère*...

<sup>126</sup> Cf. Nota de rodapé 49 deste capítulo.

participent simultanément des propriétés du système auquel par ailleurs il contribue. La conséquence est qu'il convient, plutôt que d'étudier les éléments ou le système en eux-mêmes, de prendre en compte leurs interactions en fonction de la situation complexe dans laquelle elles se produisent"<sup>127</sup>.

Se a R. Berger se apontou já que não procurava resolver a totalidade como os restantes autores, a tentativa de encontrar um modelo que coordene uma escala macro e uma micro, que coordenasse a relação entre o homem e o mundo, é aqui já bastante explícita. É certo que não o faz como G. Lukács, G. Debord ou John Berger, onde esta se resolve pela forma como alterações no modo de produção têm implicações nessa mesma relação, mesmo que em diferido, como em W. Benjamin. Mas neste texto em particular, o autor suíço vai ressaltar todas as dimensões que até aqui haviam ficado em segundo plano. Dirá então que "tout oeuvre d'art (mais aussi bien tout «événement») résulte d'un processus multidimensionnel – politique, social, économique, technique, culturel (...)"<sup>128</sup>.

E, neste sentido, o pensamento de R. Berger continua a reverberar parte das assumpções dos restantes autores referidos acima. Ao referir-se às disciplinas que compreendiam as belas-artes, afirma taxativamente que o corpo de obras que as sustentava assumia características específicas, correspondentes a um conhecimento também ele específico. Assim, este corpo de obras não revelava mais do que um consenso de uma classe cultivada dominante. Esta frase, que o afasta já muito claramente de uma dimensão formalista que se pressentia ainda em *Découverte de la Peinture*, revela a necessária reformulação da sua atenção ao campo da arte. Agora, deveria trabalhar a ruptura com a cultura elitista implicada pelo surgimento e desenvolvimento das "arts de masse"<sup>129</sup>, correspondentes *grosso modo* a todos os novos media.

Contudo, mais do que na diferenciação entre meios de expressão, neste caso entre uma arte elitista e uma arte de massas, a distinção fulcral para o reequacionar não só do campo da arte, mas também dos restantes campos da actividade humana, residia no modo como se articulavam a partir de uma lógica de conhecimento ou de uma lógica de mercado. Isto é, entre uma actividade fundada num discurso histórico e crítico e uma

---

<sup>127</sup> Berger, R., *Sur la route d'Abdère...*

<sup>128</sup> Berger, R., *Sur la route d'Abdère...*

<sup>129</sup> Berger, R., *Sur la route d'Abdère...*

outra, decorrente dos imperativos da produção industrial, que almejava apenas à rentabilidade, à venda de produtos através de uma distribuição alargada e acelerada. Após estabelecer esta distinção, R. Berger traça uma tangente ao que o próprio G. Debord afirmara em *A Sociedade do Espectáculo*:

"Pour l'essentiel, on peut dire que les discours d'experts qui s'exercent sur les arts de masse (...) sont sans effet sur les producteurs à qui seuls appartiennent l'initiative et la décision. Ce sont eux qui configurent l'environnement de masse dans lequel nous sommes immergés"<sup>130</sup>.

Se aqui não ataca frontalmente a produção de um conhecimento especializado, aponta no mínimo à sua total inoperância na abordagem ao quotidiano. E se não o denuncia pelo modo como estes especialistas participariam da manutenção de um modelo de organização social, cultural, económico e político, como o faria G. Debord, não deixa de revelar nas restantes palavras de onde decorre esta inoperância. No fundo, mesmo estes especialistas partilhavam algo com todos aqueles que não detêm os meios de produção: a alienação, a passividade de um sujeito que não detinha a "iniciativa" e a capacidade de "decisão" sobre um "ambiente" no qual estavam "imersos". E, para R. Berger, este ambiente é constituído por duas dinâmicas aparentemente "paradoxais, senão ambíguas"<sup>131</sup>. O que, mais uma vez, o aproxima dos restantes autores: por um lado, a globalização, pela expansão proporcionada pelos vários meios técnicos; por outro lado, o acentuar da privatização, não só em relação ao que pode ser considerada a coisa pública mas, vindo eventualmente a determinar a definição desta, a privatização implícita nos hábitos quotidianos. Que encontrava no *walkman* a materialização do que vai sintetizar da seguinte maneira: "A chacun son choix"<sup>132</sup>.

Estas duas dinâmicas dão lugar a uma luta sem misericórdia, diz, que será ganha por quem estabelecer "les circuits de distribution le plus efficaces"<sup>133</sup>, naquilo a que nomeia como guerra tecno-económica. E numa guerra "qui régit la production industrielle, l'innovation technologique est devenue, à côté du capital, l'arme offensive qui emporte la décision. Il serait donc vain d'ignorer qu'elle constitue aussi le facteur dynamique dans l'évolution de notre culture moderne"<sup>134</sup>. No entanto, esta afirmação de

---

<sup>130</sup> Berger, R., *Sur la route d'Abdère...*

<sup>131</sup> Cf. Berger, R., *Sur la route d'Abdère...*

<sup>132</sup> Berger, R., *Sur la route d'Abdère...*

<sup>133</sup> Berger, R., *Sur la route d'Abdère...*

<sup>134</sup> Berger, R., *Sur la route d'Abdère...*

R. Berger deixa no ar uma interrogação. Se aqui afirma a inovação tecnológica como decisiva para a evolução da cultura moderna, não baliza até onde, no passado, e por onde, do ponto de vista geográfico, projecta R. Berger essa mesma cultura ou a sua preponderância. Questão que resulta de uma outra afirmação sua, neste mesmo texto, que parece apontar desta feita a toda a humanidade e não apenas a uma cultura moderna:

"on peut se demander – et pour moi la réponse à la question est affirmative – si les changements technologiques, en modifiant les conditions de notre existence, ne sont pas à l'origine de formes nouvelles à partir desquelles nous voyons et considérons le monde d'une manière différent"<sup>135</sup>.

Ou seja, mais do que apontar à relevância de alterações de ordem tecnológica para o desenvolvimento de uma cultura moderna, R. Berger parece assumir que este factor é fundamental para toda a humanidade, independentemente do espaço e do tempo que se analise. Em última instância, é aqui que se pode localizar o motor da história para R. Berger. Talvez não do ponto de vista de uma finalidade, uma vez que não se encontra um movimento teleológico associado ao seu pensamento, mas como elemento que influi decisivamente na relação do sujeito com o mundo e a partir do qual este é organizado por aquele. É a partir da evolução, revolução, desenvolvimento, apuramento técnico – ou do seu inverso, infere-se – que é possível acercar um conjunto vasto de alterações sociais, económicas, culturais e políticas. Tal poderia colocá-lo a par dos restantes autores citados, na medida em que o modo de produção industrial, aquela alteração quantitativa que implicava alterações qualitativas, estava dependente de desenvolvimentos técnicos que poderiam aqui funcionar como ponto de ligação entre as várias propostas. Mas será que, para R. Berger, a tecnologia transformava o mundo, mas transformando-o somente em mundo da tecnologia – esboçando uma deriva da citação de G. Debord?

De certo modo, é isso mesmo que revela ao identificar a sociedade coeva como uma sociedade mediatizada. Expressão que, tal como o francês, não reduz aos meios de comunicação social de massa. R. Berger inclui nesta mediatização da sociedade os meios de transporte – por influírem nos comportamentos e alterarem o ambiente em que esta se move – e os meios de tratamento de dados – neste caso por via da

---

<sup>135</sup> Berger, R., *Sur la route d'Abdère...*



computorização. Chega mesmo a considerar o museu um media, como se verá nos capítulos seguintes. Ou seja, há uma mediatização da sociedade na medida em que há um conjunto alargado de elementos constituintes da vida dessa mesma sociedade que alteram qualitativamente a relação com o mundo, afastando o sujeito de uma relação directa com este. É isto mesmo que está implicado quando em *La Mutation de Signes* afirma que, pela primeira vez na história, a humanidade deixou de se referir exclusivamente a uma realidade primeira ou primária.

E aqui se encontra igualmente uma aproximação ao lastro histórico apontado por G. Debord, quando este se refere ao processo de passagem de supressão de necessidades básicas a uma sobrevivência aumentada. Sendo certo que R. Berger não lhe confere o mesmo peso político e económico, nomeadamente na manutenção de relações de propriedade (o que tornaria inoperante no seu caso a proposição de uma sobrevivência), parece desenhar um movimento análogo ao afirmar a distinção entre cultura e tecno-cultura. Escreve mesmo que um quadro de referência humanista estava ultrapassado. O que se justificaria precisamente por não serem já os limites biológicos do ser humano a medida da percepção e da organização do mundo. Ora, é também a aceleração implicada por estes diversos media, ao desestabilizarem a noção de limite que seria imposta pelo corpo, por exemplo, que faz com que, antes de mais, R. Berger se preocupe com a questão de movimento. Palavra que permitirá abordar esta questão sem contudo a atingir com uma valorização negativa ou positiva.

Preocupação que exprime ao referir-se à democratização da arte ou do conhecimento como algo mais que a vulgarização destes. É que, se por um lado, tal pode ser perceptível em alguns casos; por outro lado, implicava uma redução de um fenómeno bastante mais complexo e que deveria ser tomado como uma aportação positiva, nomeadamente no caso da escola pública. Segundo R. Berger, a expansão do público e a democratização do conhecimento tinham consequências na reestruturação da sociedade e do ambiente cultural. E podiam ajudar a expandir um "espírito democrático"<sup>136</sup> que era favorecido por e favorecia os próprios media. Contudo, dever-se-á prestar atenção ao modo como estes são "d'autant plus efficaces qu'il sont «transparentes»"<sup>137</sup>. Ao afirmar que os media "se constituent en structures configurantes

---

<sup>136</sup> Berger, R., *Sur la route d'Abdère...*

<sup>137</sup> Berger, R., *Sur la route d'Abdère...*

qui (...) imprègnent le public ou les publics de structures configurées"<sup>138</sup>, é relevante que vá destacar autores tais como Nam June Paik ou Vostellqui, cujas obras trabalhavam também as interrupções que tornavam visíveis os próprios meios<sup>139</sup>. Em suma, mais do que uma valorização ou recusa da tecnologia, dos media e dos seus efeitos, R. Berger procura encontrar um modelo que lhe permita acercar-se do panorama que traça, que faz depender o real da sua construção e reformulação quotidiana.

É aqui, precisamente, que se enquadra a referência a Demócrito. Dado o constante movimento e fluxo de informação, o afastamento em relação a uma realidade que já não pode ser dada como algo natural, estabelecida a passagem de uma cultura a uma tecno-cultura, o que lhe importará é encontrar uma via de entendimento para que possa perceber "une certaine durée des configurations à l'intérieur du fonctionnement des médias"<sup>140</sup>. E isto mais do que reportar-se a uma qualquer essência das coisas, algo que já não considera possível. Como dirá perto da conclusão, um método que lhe permita "saisi[r] la correspondance déconcertante entre les tourbillons d'électrons et ce qui prend fugitivement forme sur nos écrans"<sup>141</sup>. Em síntese, uma maneira de abordar determinada conformação do real, uma vez que este é sucessivamente reconstruído.

Desde pelo menos *La Mutation des Signes* que é na ideia de que o real é construído que se sustentavam as suas derivas sociológica e antropológica, bem como a procura de definição de uma tecno-cultura. Se, por um lado, a primeira permitia um ponto de apoio para a aproximação à constituição e análise de campos de interacção social; por outro, a segunda ajudava a estabelecer no seu discurso um ponto comum a toda a humanidade. E é neste cruzamento que vai sustentar uma abordagem tecno-cultural, que parte da separação entre facto natural e facto cultural, fundada na ideia de que a humanidade se libertara da natureza "par une chaîne d'initiatives qui constitue le milieu opératoire des cultures et des techniques"<sup>142</sup>.

---

<sup>138</sup> Berger, R., *Sur la route d'Abdère...*

<sup>139</sup> Pouco antes, R. Berger refere-se a uma comunicação de Robert Stéphane num seminário realizado em Chicago, em 1983, na International Conference of the Unity of the Sciences, em que este se referia a uma arte do interstício presente na televisão pelo conjunto de jingles, anúncios, etc, que interrompiam o fluxo contínuo dos programas emitidos. Esta indicação é passageira, mas seria suficiente para pensar de que modo se poderia cruzar com W. Benjamin ao apontar a uma relação com o meio que terá, forçosamente, de lidar com estas interrupções e alterações bruscas e como tal, para seguir a via de R. Berger, influiria na abordagem ao quotidiano. Cf. Berger, R., *Sur la route d'Abdère...*

<sup>140</sup> Berger, R., *Sur la route d'Abdère...*

<sup>141</sup> Berger, R., *Sur la route d'Abdère...*

<sup>142</sup> Berger, R., *La Mutation des Signes*. 1972... p. 79.

### Os três *Salon International de Galeries-Pilotes*

Com a ideia de operatividade pode fixar-se a inflexão teórica que R. Berger regista entre as obras *Découverte de la Peinture* e *La Mutation des Signes*. Na verdade, para além da reflexão em torno das mudanças no campo da experiência humana, trata-se a partir do segundo livro, não só de entender como se agitam as tensões do campo da arte, como de trabalhar a partir dos agentes que nele considera fundamentais para melhor perceber o papel que desempenham no seu seio e, acima de tudo, as relações que entre eles se estabelecem. É também com este objectivo que constrói modelos expositivos que lhe permitam analisar activamente o papel desses mesmos agentes e as suas diversas dinâmicas, ao mesmo tempo que tenta perceber os caminhos propostos pela produção artística mais recente.

Os estudos que R. Berger foi desenvolvendo não são separáveis da sua prática enquanto Director-Conservador do Museu de Belas-Artes de Lausanne, entre 1962 e 1981. Ao longo destes anos é especialmente relevante um conjunto de exposições que aí organizou: os três *Salon International de Galeries-Pilotes* de 1963, 1966 e 1970. Estes assumem o cruzamento entre os dois propósitos operativos que delineia em *La Mutation des Signes* expostos acima, sendo também aqui que desenha pela primeira vez um esboço dos procedimentos que estarão na base da *Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa*. Desde logo, moveu-os um carácter prospectivo que, neste caso e segundo o próprio R. Berger, surgiu na sequência da sua nomeação enquanto Director-Conservador do museu de Lausanne. Relacionados com a ideia de possibilitar um conhecimento actualizado da arte contemporânea, tanto a especialistas como ao público em geral, acompanhando de perto o que estava a ser produzido, permitiriam ao mesmo tempo vencer a impossibilidade do próprio R. Berger em visitar todas as galerias que poderiam participar nos *Salon*<sup>143</sup>.

O ponto de partida dos *Salon* foi por isso a definição de *galerias-piloto* como aquelas que teriam um papel fundamental na exposição de novas propostas artísticas,

---

<sup>143</sup> "It was not a documentary concern that drove me in the beginning. I had an idea of total naivety: how to get to know contemporary art on a continuous basis? I thought of asking the Council of State for a circular air-travel ticket valid for a year (...) [but] that might cause some difficulties. It was necessary to reverse the method and arrange things so that the galleries of the world that devote themselves to discovery would come to Lausanne". "Contemporaries in the desire for thought and discovery [René Berger interviewed by Yves Aupetitallot (Lausanne, 22 February 2002)]" in Aupetitallot, Y.; Lepdor, C., *Inside the sixties: g.p. 1.2.3*. Lausanne: Musée Cantonal des Beaux-Arts, 2002, p. 41. Nos três *Salon* participaram um total de 49 galerias, divididas pelas três edições: 17 no Primeiro Salão e 16 nos dois subsequentes.

obrigando a uma redefinição do campo da arte. Assumiam assim um papel prepositivo, distinto de galerias cuja programação assentava na exploração comercial da transacção de obras de arte ou, ainda, na especialização dentro de uma dada prática já estabelecida<sup>144</sup>. Para ajudar a estabelecer a distinção entre os vários tipos de galeria, R. Berger traça um paralelismo entre as galerias e os editores literários. Dá então o exemplo de grandes editores de ampla distribuição, com uma preocupação fundamentalmente comercial, e editores com estruturas mais pequenas cujo trabalho focava essencialmente a publicação de novos autores ou de autores ainda não reconhecidos pelo grande público.

As *galerias-piloto* fariam parte de um “circuit de la peinture”<sup>145</sup> definido a partir das seguintes relações: do artista com o galerista e deste com os críticos, os coleccionadores e os museus. Assumia-se portanto que no seio de um sistema da arte moderna o papel de pivô, que permitia a ligação entre os vários agentes, era precisamente o do galerista<sup>146</sup>. Deve reter-se porém, pelo caminho que abre para a futura *Exposição-Diálogo*, que ao abordar os museus no catálogo do primeiro *Salon*,

---

<sup>144</sup> Cf. "Contemporaries in the desire for thought... p. 41. "I categorised the galleries as either «garage galleries» or «pilot galleries». (...) Garage galleries are those which sell what has been a commercial success. Pilot galleries are those which are dedicated to discovery, galleries that have uncovered certain artists who have subsequently gone on to make a name for themselves, not in the media sense of the phrase but in the sense that their richness has progressively become established through the judgements of critics". "Contemporaries in the desire for thought ... p. 41.

<sup>145</sup> Berger, R., "Preface" in *1er Salon International de Galeries-Pilotes: Artistes et Découvreurs de Notre Temps* (catálogo). Lausanne: Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1963, p. 5

<sup>146</sup> Apesar de poder levantar algumas interrogações, desde logo se a galeria apenas assume o papel que lhe é aqui atribuído nos anos 1960, aquele posicionamento da galeria e do galerista é reforçado por Christophe Cherix, no texto que assina para o catálogo da exposição de 2002 que revisitou estes *Salon*, ao colocar novamente o problema da desadequação dos museus da arte moderna e contemporânea em relação à prática artística dos anos 1960/1970: "It was not only a question of taking art to the outside world (the streets, nature, suburbs), but also of bringing the outside world into the «institution of art» (...). An institutional time-frame (...) rarely matches that of the artist: when the Georges Pompidou Centre opened in Paris in 1977 (...) it arrived on the scene too late to resonate fully with the generation that spurred it. Galleries, meanwhile, with their flexible structures, circumscribed goals, and direct contact with current developments, were logically better suited to adapt their operations to the new demands of art. The figure of the gallery director thus played a key role on the art scene of the day (...). For that matter, the vocabulary used by critics at the time to describe gallery owners is revealing: (...) visionaries, just like artists. (...) The public, both general and specialist, still needed to be educated, and galleries quickly adopted the profile of places not only of sale but also of information and agora. (...) The gallery therefore increasingly assumed the role – often at the explicit request of artists – of artist's representative, not only before potential buyers (in fact, its traditional role) but also before the general public. (...) the artist entrusted his public image not to critics of the day, nor to curators of established institutions, but to dealers who now assumed responsibilities that largely exceeded those of straightforward business. (...) it is already possible to point out to the causal relationships that existed between the exhibition policies of certain galleries, the bequests of some of their main collectors, and the collections of large European and American museums. In fact, galleries were a crucial interface between the private and public spheres.". Cherix, C., "Avant-garde fairs and delusions" in Aupetitallot, Y.; Lepdor, C., *Inside the sixties: g.p. 1.2.3*. Lausanne: Musée Cantonal des Beaux-Arts, 2002, pp. 91-93.

Raymonde Moulin, que assina um texto introdutório, se refere aos diferentes tipos de museu, avançando a possibilidade de ser possível encontrar igualmente *museus-piloto*. Contudo, e olhando retrospectivamente, R. Berger afirma que à data os museus lhe pareciam instituições conservadoras e que pensava que a sua missão não podia ser exclusivamente a de incorporar nas suas colecções obras de arte já consagradas<sup>147</sup>. Posição que tem uma dupla consequência. Por um lado, o que lhe interessava nestes salões era perceber o próprio processo de descoberta na arte contemporânea<sup>148</sup>, excluindo por isso uma exposição organizada em conjunto com outros museus; por outro lado, dada a posição específica das galerias no sistema da arte definido por si, ao trazer as galerias ao museu ajudaria a ultrapassar aquele conservadorismo.

Fixado o conceito de *galeria-piloto*, que informava o conjunto dos salões, o passo seguinte foi encontrar um procedimento que ajudasse a identificar que galerias seria pertinente convidar. R. Berger, que à data era já membro da AICA, da qual foi presidente entre 1969 e 1975, tornando-se presidente honorário de 1976 em diante, decide então convidar um conjunto de críticos que conhecia nos congressos desta associação, a quem caberia a indicação das galerias que viriam a participar na mostra<sup>149</sup>. E, pelo menos segundo uma das críticas ao *Salon* de 1970, de Jean-Louis Perrier, citada por Sarah Lombardi, esta era uma opção acertada, por permitir escapar ao esquema de júris nacionais que, segundo o próprio, comprometiam muitas bienais, ajudando ainda a que, pela primeira vez, fosse mostrada na Europa a nova pintura americana, com obras de autores como Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Andy Warhol ou Roy Liechtenstein<sup>150</sup>. Christophe Cherix dirá mesmo no seu ensaio que "in fact, it was the selection process – an international committee with little internal coherence – that seems to have generated the plurality of positions and encouraged a certain degree of arbitrariness in decision making"<sup>151</sup>. O que, mesmo tornando imperceptíveis as razões de algumas das escolhas de obras incluídas nas exposições, acabaria por, no mínimo,

---

<sup>147</sup> Cf. "Contemporaries in the desire for thought... p. 42.

<sup>148</sup> Cf. "Contemporaries in the desire for thought... p. 42: "The institution [o museu], just like the University, seemed to me if not frozen (...) at least conservative. That is to say, turned towards objects that were already recorded in the history of art and not towards what I was seeking: the process of discovery in contemporary art".

<sup>149</sup> Entre estes, cuja actividade não passava exclusivamente pela crítica da arte, encontravam-se por exemplo Ronald Allay, Umberto Apollonio e Giulio Carlo Argan. Cf. Lombardi, S., "The «salon international de galleries-pilotes»" in Aupetitallot, Y.; Lepdor, C., *Inside the sixties: g.p. 1.2.3. Lausanne: Musée Cantonal des Beaux-Arts*, 2002, p. 60. Sarah Lombardi remete a consulta da lista completa de críticos, que compunham o designado Comité de Patronos, para os catálogos dos Salões.

<sup>150</sup> Cf. Lombardi, S., "The «salon international de galleries-pilotes»"... p. 60.

<sup>151</sup> Cherix, C., "Avant-garde fairs and delusions"... p. 93.

cimentar o carácter prospectivo destes salões.

Através das consultas a críticos chegou-se a um conjunto de 49 galerias, cujo o âmbito geográfico se reduzia à Europa, Américas e Japão<sup>152</sup>, optando-se pela realização de três salões, uma vez que seria difícil disponibilizar espaço suficiente numa só edição. A representação das galerias nos *Salon*, que durariam sensivelmente três meses, coincidindo com o período de Verão, seriam da exclusiva responsabilidade destas, cabendo ao museu atribuir-lhes um espaço similar. Não era só o método de escolha dos representantes e das obras, bem como a tentativa de disponibilizar a cada expositor as mesmas condições no espaço museológico, que se aproximava já da proposta inicial para a *Exposição-Diálogo*. Também os catálogos dos salões foram divididos em secções dedicadas a cada uma das galerias. Onde, para além da reprodução das obras expostas, se identificavam os eixos fundamentais da sua programação e se incluía uma resenha histórica.

À semelhança do que acontecerá na *Exposição-Diálogo* e partilhando um diagnóstico inicial que está presente nas palavras de Berger desde *Découverte de la Peinture*, a organização dos Salões partia da ideia de que

“la confusion qui régné aujourd’hui dans les arts mérite qu’on s’y arrête (...) Pour sa part, le «Premier Salon International des Galeries-Pilote» aspir, non pas à décréter la vérité, ni même à établir des critères, mais à éclairer les conditions dans lesquelles se fait l’art des nous jours”<sup>153</sup>.

Sendo o seu objectivo final

“donner au public l’occasion de juger devant les oeuvres, lui donner les moyens d’apprécier la façon dont ces choix s’opèrent, dont les valeurs s’affirment, enfin, de «découvrir les artistes à la source»”<sup>154</sup>.

Como escreve S. Lombardi, estes salões não procuravam apenas cumprir o papel de meios de informação para um público generalizado, eram também exposições com

---

<sup>152</sup> O próprio R. Berger dá conta deste problema em entrevista, justificando esta selecção pelo reduzido conhecimento que, tal como os críticos convidados, possuía sobre a existência de galerias que, à época, cumprissem os pressupostos destes salões noutras áreas geográficas. Cf. "Contemporaries in the desire for thought... pp. 41-42. Embora se possa claramente encetar uma crítica aos salões a partir deste ponto, deve recordar-se ainda assim que a questão da geografia da arte será sempre mencionada por R. Berger daqui em diante.

<sup>153</sup> Berger, R., "Preface" in *1er Salon International des Galeries-Pilotes...* p. 6.

<sup>154</sup> Berger, R., "Preface" in *Secondième Salon International des Galeries-Pilotes* (catálogo). Lausanne: Musée Cantonal de Beaux-Arts, 1966, p. 3.

um propósito científico e prospectivo, que permitiria perceber quais os caminhos que trilhava a arte contemporânea e a que novos valores dava lugar<sup>155</sup>. É neste sentido que se move a preocupação de Berger em *La Mutation des Signes*, ou seja, definir termos que possibilitassem circunscrever um método de análise à “art qui se fait”, ideia já presente no prefácio ao catálogo do segundo salão:

“c’est un fait d’évidence historique qu’une valeur nouvelle, quand il s’est imposée, non seulement donne physionomie au présent, mais, en quelque sorte, remodele le passé. (...) c’est que «la valeur créatrice» l’emporte sur tout et jusque sur les puissances de les mieux établies. C’est donc elle qui s’agit de saisir, de démelêr, d’observer, d’étudier, en tout cas de ne pas manquer car c’est elle qui decide notre évolution”<sup>156</sup>.

Procurando criar um conjunto de procedimentos que fosse capaz de operacionalizar o estudo das relações entre os vários agentes do campo da arte, partindo do papel central das galerias, esta experiência conhecerá algum sucesso, confirmando-se a realização do segundo e do terceiro *Salon*, realizando-se este último também no Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris<sup>157</sup>. No entanto, é precisamente neste momento, em que parece conhecer maior sucesso, que a sua organização vai encontrar várias resistências, que farão com que se torne em definitivo o último da série, em 1970.

Ainda que, desde início, estivessem previstas apenas três edições, R. Berger alega que parte das razões que o levaram a não retomar o projecto se encontravam na abertura, em 1969, da Feira Internacional de Arte de Basileia – que atraiu parte das galerias que iriam participar no terceiro *Salon* – e, anos mais tarde, em 1974, da Feira Internacional de Arte Contemporânea de Paris<sup>158</sup>, adivinhando-se a dificuldade em continuar estes *Salon*. Mas residiam também na recusa de vários artistas em trabalhar quer com galerias, quer com museus. Este segundo motivo é abordado dois anos depois por René Berger em *La Mutation des Signes*, quando se refere ao surgimento de práticas que pretendiam rasgar “o enclausuramento estético-económico ou económico-estético”

---

<sup>155</sup> Sarah Lombardi cita documentação consultada no Museu Cantonal de Belas-Artes referente ao 3º Salão. Cf. Lombardi, S., “The «salon international de galleries-pilotes»”... pp. 65, 67.

<sup>156</sup> Berger, R., “Preface” in *Secondième Salon International des Galeries-Pilotes*... p. 3.

<sup>157</sup> Cf. Lombardi, S., “The «salon international de galleries-pilotes»”... p. 64. Sarah Lombardi refere que no Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris não eram efectuadas vendas, ao contrário do que poderia suceder em Lausanne, avançando ainda que as galerias presentes em Lausanne e Paris eram as mesmas, embora a escolha de obras diferisse.

<sup>158</sup> Esta mesma ligação é estabelecida por Sarah Lombardi no seu ensaio. Cf. Lombardi, S., “The «salon international de galleries-pilotes»”... p. 65.

em que o campo se encontrava. Fala-se, entre outras, do papel desempenhado pela Crítica Institucional, da qual se podem encontrar reverberações anos mais tarde na *Exposição-Diálogo*. Nomeadamente, na profunda preocupação demonstrada em defender a legitimidade quer dos museus e centros de arte moderna e contemporânea, quer da própria exposição, enquanto agentes activos no campo da arte.

De facto, esta mesma preocupação em legitimar a *Exposição-Diálogo* está presente, retrospectivamente, na entrevista de R. Berger para o catálogo da exposição de 2002 que recuperava os três *Salon*<sup>159</sup>. Aí procura distingui-los das feiras de arte que se lhe seguiram, nomeadamente as já referidas Feira de Arte de Basel e a FIAC, pela diferente abordagem no contacto com as galerias. Não arrendando ao metro quadrado, impedindo assim a hierarquização do próprio espaço do museu, mas ao invés disponibilizando o mesmo espaço e discutindo com os responsáveis das galerias a intenção destes salões, R. Berger tentava fugir a um propósito meramente comercial. E, segundo o próprio, não só as galerias aderiram a uma proposta que fazia a escolha das obras a apresentar depender de constituírem ou não uma descoberta, como foi possível contar com o seu apoio ao estabelecer um campo de trabalho em que funcionavam como parceiros. Isto é, afirma R. Berger, "they saw for the first time a museum which, instead of waiting to see what would emerge, was participating in the adventure of modern art"<sup>160</sup>.

Tenha esta sido ou não a primeira vez que tal sucedeu, não deixa no entanto de ser registado por Christophe Cherix que os Salões, ou pelo menos o primeiro, aconteceram numa data "surprisingly precocious"<sup>161</sup>. Facto que pode ter passado despercebido uma vez que, segundo a mesma autora e dado o papel que confere à galeria de arte em torno da década de 1960,

"it is hardly suprising that a type of event such as the art fair – viewed simultaneously as a survey of contemporary creativity and an international gathering of galleries – was a child of the 1960s. Because Cologne and Basle became landmark events very soon after they were launched, in 1966 and 1969 respectively, they often overshadowed other attempts that sought,

---

<sup>159</sup> *Inside the sixties: g.p. 1.2.3.*. Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne. 24 de Maio - 5 de Setembro, 2002.

<sup>160</sup> Cf. "Contemporaries in the desire for thought... p. 43.

<sup>161</sup> Cherix, C., "Avant-garde fairs and delusions"... p. 93.



symptomatically, to combine market and institution"<sup>162</sup>.

R. Berger coloca o problema da entrada da galeria no museu sustentando a sua posição na distinção com a feira de arte, isto é, argumentando que ao não arrendar espaço, mas ao invés convidar galerias em específico, com um propósito definido e ao oferecer-lhes as mesmas condições expositivas demonstrava uma intenção "crítica e epistemológica"<sup>163</sup> substancialmente diferente das feiras de arte. Ainda assim, ao longo do seu discurso, quer à época, quer ao revisitar os *Salon International de Galeries-Pilotes*, revela um cuidado especial na relação com o propósito comercial das galerias. E o terceiro *Salon* confirmará o porquê desta preocupação, ainda que neste caso o contexto em que se realizaria em Paris, após o Maio de 1968, fosse já substancialmente mais adverso. Ora, nos Salões era permitida a venda de obras, com a indicação expressa de que o preço deveria ser o mais baixo possível<sup>164</sup>, podendo apenas ser transacionadas cerca de um terço das peças expostas e cabendo ao museu de Lausanne uma percentagem sobre a venda<sup>165</sup>. Seria possível justificar esta concessão a um propósito não comercial dos salões por duas vias: do ponto de vista das galerias, estas estavam encarregues de custear seguros e transportes, o que, nalguns casos, poderia ser dificilmente suportável; na óptica do museu, mais do que aos custos de produção, estas percentagens poderiam ajudar à aquisição de obras nos próprios salões – o que de facto veio a acontecer, ainda que em número relativamente reduzido. Ainda assim, o Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris recusar-se-á a intermediar qualquer venda das obras expostas, remetendo este assunto para o Musée Cantonal de Beaux-Arts de Lausanne.

Contudo, esta relutância não é resultado apenas de uma alteração repentina do campo da arte e da sua percepção no pós-1968. Logo por altura da organização do primeiro *Salon*, quando R. Berger estabelecia contactos com vista à formação do Comité de Patronos, era já notória a resistência à preponderância que as galerias vinham assumindo e à afirmação cada vez maior do peso do mercado de obras de arte nas dinâmicas do campo. Assim, em resposta ao pedido de colaboração do Director do Museu de Lausanne, Harald Szeemann, à época já director da Kunsthalle de Berna, responderá: "The directors of our institution have always first of all had confidence in

---

<sup>162</sup> Cherix, C., "Avant-garde fairs and delusions"... p. 93.

<sup>163</sup> Cf. "Contemporaries in the desire for thought..." p. 42.

<sup>164</sup> Cf. Lombardi, Sarah. "The «salon international de galeries-pilotes»" in Aupetitallot, Yves; Lepdor, Catherine – *inside the sixties: g.p. 1.2.3*. Lausanne: Musée cantonal des Beaux-Arts, 2002, p. 60.

<sup>165</sup> Cf. Lombardi, S., "The «salon international de galeries-pilotes»" ... p. 60. Segundo Sarah Lombardi, a percentagem era de 10% no primeiro *Salon* e de 15% nos seguintes.

an artist's oeuvre before addressing themselves to intermediaries [galleries]"<sup>166</sup>.

De certo modo, pode mesmo defender-se que a partir destes *Salons* R. Berger pôde antecipar parte das críticas à *Exposição-Diálogo*. Sendo que, neste caso, não só teria de se afastar de uma possível motivação comercial nas escolhas das representações, como era obrigado a posicionar a exposição fora de uma esfera de acção política. Se se tiver em conta a coincidência temporal entre estes *Salons* e o surgimento das feiras de arte apontada por C. Cherix, R. Berger voltará a focar as feiras, afastando-se claramente destas. É que mesmo num artigo que abordava o lançamento da Feira de Arte de Basileia, em 1969<sup>167</sup>, citado por S. Lombardi, em que se dá conta dos *Salons* como precursores da organização de exposições que agregassem galerias<sup>168</sup>, as exposições do museu de Lausanne são nomeadas de feira de arte. Ou seja, desde a crítica coeva que R. Berger era obrigado a afirmar a distinção entre a sua proposta e o modelo destas feiras. Mas, em 1985, este não era o seu único problema e, tão pouco, o de mais difícil resolução. Num contexto em que o próprio museu e os curadores/conservadores poderiam ser claramente incluídos num circuito de legitimação e valorização de artistas, obras, movimentos, etc.. Não só de um ponto de vista de mercado, como de maneira talvez mais relevante, tendo em conta o apoio do Conselho da Europa, na sedimentação de uma memória colectiva para a qual a *Exposição-Diálogo* deveria contribuir segundo R. Berger.

Esta breve abordagem ao percurso teórico e prático de R. Berger mostra que a *Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea* emanou de uma primeira experiência

---

<sup>166</sup> Carta de Harald Szeeman a René Berger, [8 de Maio de 1963. Arquivo Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, classeur G-PI / Comité d'honneur I / Comité de patronage I et II] *apud* Lombardi, S., "The «salon international de galleries-pilotes»"... p. 61, ndr. 14. Ao recusar colaborar numa exposição que parte do que R. Berger define como circuito da pintura, H. Szeeman já aqui revelava parte do que estará em causa, anos mais tarde, em *When Attitudes Become Form* (1969). Como refere Mariana Roquette Teixeira "Szeemann vê então, esta sua exposição como um «acto susceptível de quebrar o triângulo produção-exposição-colecção, do qual a arte não chega a sair», com a capacidade de abalar as antigas representações de posse (museu, arte), expandindo a noção de arte". Teixeira, M. R., "Avô – um pioneiro como nós". *A redefinição do papel do "ausstellungsmacher" por Harald Szeeman*. Dissertação de Mestrado em Museologia, FCSH-UNL, Março de 2011, pp. 13-14.

<sup>167</sup> "The attempt to create a fair for modern art in Switzerland as a permanent installation to be borne by the major European galleries was conceived years ago in western Switzerland and even put into practice twice in Lausanne under the title *Galleries pilotes*. (...) Now Basle's art dealers are following this". [Maria Netter, "Gutes Klima für die neuest Kunst: Internationaler Kunstmarkt in Basel Sicht", *Handelsblatt* (5-6-Setembro 1969)] *apud* Cf. Lombardi, S., "The «salon international de galleries-pilotes»"... p. 65 e ndr. 48.

<sup>168</sup> Crítica que é aliás partilhada por R. Berger, S. Lombardi e C. Cherix, que referem inclusivamente o facto de os organizadores tanto da Feira de Arte de Basileia, como da FIAC, terem frequentado pelo menos um dos Salões. Estranhando também por isto o facto de estes nunca serem referidos nos catálogos das respectivas feiras. Contudo, talvez seja de equacionar até que ponto esta sua posição se relaciona com a defesa e valorização dos seus objectos de trabalho.

levada a cabo nos *Salon International de Galeries-Pilotes*. Nestes é possível encontrar os mesmos caracteres prospectivo e prepositivo evidenciados pela *Exposição-Diálogo*, funcionando em moldes semelhantes e com objectivos similares que passavam pela criação de um modelo expositivo capaz de trabalhar a partir de algumas das dinâmicas do campo da arte tendo em conta a acção de agentes específicos. Porém, não se deve esquecer que estes modelos se relacionam com uma abordagem à arte que, no percurso teórico de R. Berger, evolui de um campo completamente autónomo para uma atenção às condições de recepção e de como estas alteram a definição do campo da arte.

Além do mais, a discussão aqui encetada dos pressupostos teóricos de R. Berger, bem como da sua actividade enquanto Director-Conservador do Musée des Beaux-Arts de Lausanne, permite questionar uma das informações prestadas pelo próprio no *Catálogo-Dossier* e no relatório do Colóquio de Delfos. Aí, afirma que a definição do modelo que culminará na proposta feita ao Conselho da Europa se iniciara apenas no Congresso Internacional da AICA, que teve lugar na Suíça, em 1978. Foi possível encontrar antecedentes que fazem remontar este modelo em mais de uma década, tanto do ponto de vista curatorial<sup>169</sup>, como daquelas que eram as linhas de força do seu trabalho teórico. Todavia, não deixa de ser pertinente elencar algumas das questões levantadas naquele Congresso. Estas permitirão mapear um conjunto de discussões que se encontravam em cima da mesa na passagem da década de 1970 para a década de 1980, ajudando a situar algumas das preocupações demonstradas pelos organizadores da *Exposição-Diálogo*.

## **1.2 – *Art Today: Public and Private Support*. O Congresso e Assembleia-Geral da AICA de 1978**

Realizado na Suíça sob o tema *Art Today: Public and Private Support*, entre 27 de Agosto e 5 de Setembro de 1978, com sessões em Zurique, Lugano e Genebra, este

---

<sup>169</sup> Como foi possível apurar ao longo da investigação e mais tarde confirmar pela entrevista dada pelo próprio R. Berger a Yves Aupetitallot. Cf. "Contemporaries in the desire for thought... p. 43.

congresso é organizado no âmbito da 30ª Assembleia Geral da AICA<sup>170</sup>. É Hans Christoph von Tavel quem assina o prefácio da publicação das actas do Congresso<sup>171</sup>, como Presidente da Secção Suíça da AICA, aí sintetizando as três grandes áreas temáticas sobre as quais esta reunião se deveria centrar: "the creative climate in the arts – systems and structures in different countries – and future prospects: firm projects and utopian dreams"<sup>172</sup>. Termina justificando a publicação das actas não só, mas também, dentro do propósito internacionalista da própria AICA e da UNESCO<sup>173</sup>, bem como pela valorização do campo da arte junto de entidades públicas ou privadas espalhadas pelo globo. Janus Ziolkowski, Director da Divisão de Desenvolvimento Cultural da UNESCO, especifica estas pretensões afirmando que só se poderia contribuir para o melhoramento das condições de vida dos artistas, mas também para um desenvolvimento harmonioso das sociedades, tanto do ponto de vista individual como colectivo, através do conhecimento e reconhecimento do papel da arte na comunidade. Para tal, diz, seria necessário tentar precisar quais os modelos de apoio às artes que ajudassem a aproximar estes objectivos. Na mensagem enviada à Assembleia Geral da AICA, Janus Ziolkowski escreve o seguinte:

"Unesco [sic] is expecting much of the present Congress. (...) To be specific, I am thinking of the contribution we can make together to the studies requested by the General Conference on the Status of the Artist and the Role of the Arts in

---

<sup>170</sup> As sessões do Congresso e da Assembleia Geral vão sendo realizadas ao longo de um extenso programa de visitas a museus, concertos, etc.. As sessões do congresso têm lugar entre 28 de Agosto e 5 de Setembro. A Assembleia Geral, por sua vez, divide-se em duas sessões: a primeira parte decorre a 28 de Agosto no Gottlieb Duttweiler Institute, em Rüschlikon, Zurique, onde acontece também a abertura oficial do Congresso; a segunda parte realiza-se a 2 de Setembro, no Palazzo dei Congressi, de Lugano. A 5 de Setembro, em Genebra, no Grand Théâtre, é encerrado oficialmente o Congresso, sendo que até 9 de Setembro se cumpre um programa opcional que contempla, entre outras, a deslocação ao Convento de St. Gall ou a visita ao Kunstmuseum de Berna. Cf. *Art Today: Public and Private Support – Acts of the Congress of the International Association of Art Critics (AICA)*. Zurique: Secção Suíça da AICA, 1979, pp. 3-5.

<sup>171</sup> *Art Today: Public and Private Support – Acts of the Congress of the International Association of Art Critics (AICA)*. Zurique: Secção Suíça da AICA, 1979.

<sup>172</sup> Tavel, H. C., "Foreword" in *Art Today: Public and Private Support – Acts of the Congress of the International Association of Art Critics (AICA)*. Zurique: Secção Suíça da AICA, 1979, p. 12. Tavel acrescenta ainda que "unfortunately, the third part – firm projects and utopian dreams – turned out itself to be all too utopian, since no-one had the courage to lay before us a bold picture of really effective promotion of the fine arts in the future". Frase que pode ajudar a entender porque Tavel não recordava a discussão em torno do modelo proposto por R. Berger. Caso aí o tenha proposto, o acolhimento não terá sido o mais entusiasta, o que aliás é confirmado pelo próprio R. Berger, como se verá no relatório enviado ao Conselho da Europa na sequência do Colóquio decorrido em Delfos, em 1981.

<sup>173</sup> Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO). Sedeada em Paris, é fundada em 1946 como agência da Organização das Nações Unidas (1945), com o propósito de aprofundar a cooperação internacional no sentido de fomentar a paz, a liberdade, a justiça, o estado de direito e os direitos humanos através de uma actuação especializada nas áreas do ensino, educação, ciência e cultura.

Society. On the one hand, what can we contribute to current knowledge of the conditions, factors and social effects of artistic creation that would, once discovered – or even rediscovered – give a new impetus to public and private sponsorship and promotion of the arts, and a greater and more sympathetic understanding on the part of men and women everywhere of the relevance of artistic creativity to their individual and national well-being and development? On the other hand, once having acquired a broad knowledge of the objectives to be attained by this effort, what practical models, if any, relevant to the different socio-political systems and realities of the world, can we bring to the attention of Member States as norms for public and private assistance to the arts and artists? How should we go about this double task?"<sup>174</sup>

Sendo notória nestas palavras a ideia de uma harmonização das políticas culturais a nível global, na Assembleia Geral e ao longo do Congresso a maior parte das intervenções teve como foco as estruturas e regimes de apoio às artes já existentes nos diversos países de origem dos congressistas. No que diz respeito à *Exposição-Diálogo*, uma vez que nas actas do Congresso da AICA não há qualquer referência à proposta de R. Berger que levará à sua realização, a apresentação desta apenas poderá ter ocorrido em conversas informais tidas à margem do congresso ou, eventualmente, em alguma discussão na sequência das apresentações aí efectuadas<sup>175</sup>.

Assumindo-se no entanto as referências dadas por R. Berger como verdadeiras, é possível que a hipótese de realizar uma exposição em moldes semelhantes aos que assumirá a *Exposição-Diálogo* tenha aqui sido levantada. Não só porque, como visto, um modelo aproximado havia sido já experimentado pelo suíço nos três *Salon International de Galerie-Pilotes*, mas também pela pertinência que este podia ter em resultado dos problemas colocados em várias das sessões. Parte das reflexões já expostas por R. Berger, quer nas obras publicadas, quer materializadas em exposições e catálogos, permitiam encontrar um modo de abordar a relação entre os modelos de apoio privado e público, criando um espaço capaz de articulá-los e de fomentar uma análise comparativa.

Dado o vasto conjunto de alocuções, tratar-se-á apenas uma selecção de textos

---

<sup>174</sup> Ziolkowski, J., "Message" in *Art Today: Public and Private Support – Acts of the Congress of the International Association of Art Critics (AICA)*. Zurique: Secção Suíça da AICA, 1979, pp. 36 - 37.

<sup>175</sup> Após contacto por e-mail com H. C. Tavel, este confirmou não se recordar que a questão tenha sido colocada em termos formais e enquadrada em qualquer das apresentações do Congresso ou da Assembleia Geral.

que integram as actas do Congresso e da Assembleia, situando-se alguns dos temas em discussão no Congresso e, de forma mais abrangente, no campo da arte. Estes servirão amiúde como referências para a discussão em torno da *Exposição-Diálogo*. Neste sentido, após uma referência ao inquérito distribuído para preparação do Congresso, o primeiro texto a ser destacado incidirá sobre um entendimento da posição do artista no campo da arte. Pretende discutir-se o modo como este é coordenado a partir de um pensamento que tem como pilares os pressupostos de um pensamento ancorado ao liberalismo económico. Esta comunicação permitirá ainda pesar as coincidências entre o modelo expositivo da *Exposição-Diálogo* e uma experiência levada a cabo em Zurique. O segundo texto a ser discutido permitirá integrar um nível decisório intermédio no circuito da pintura definido por R. Berger, a partir da definição por Bernard Denvir do burocrata enquanto patrono. No entanto, para se problematizar a importância efectiva deste nível intermédio, discutir-se-á a proposta de análise de Neville Dubow de relação entre a arte, o mecenato e o poder. De seguida, abordar-se-á a definição de uma teoria das instituições por Jorge Glusberg, não por um acordo total com a sua sistematização, mas por colocar a discussão do campo da arte num plano institucional que estará em jogo ao longo da tese. Por fim, tratar-se-á a comunicação de Hélène Lassalle sobre o modelo das grandes fundações norte-americanas como forma de apoio privado às artes. Este permitirá estabelecer uma referência para as discussões em torno do financiamento do sector cultural que se registavam já desde a década de 1960, ganhando um maior fôlego após a crise financeira de inícios da década seguinte e, ainda, de que modo se articulavam com o programa do Conselho da Europa no campo cultural.

### **Mapear o apoio público e privado às artes: o inquérito da AICA**

O inquérito publicado nas actas do Congresso da AICA de 1978 resultou da tentativa de mapear o funcionamento do apoio às artes nos vários países membros. As conclusões são comunicadas aos representantes no Congresso por um membro da Secção Suíça, Hans-Jörg Heusser, num resumo publicado sob o título *The Results of the AICA Survey on «Art Today: Public and Private Support»*<sup>176</sup>. Ainda antes da Assembleia é distribuído um inquérito às várias secções nacionais, que obteve resposta por parte de

---

<sup>176</sup> Heusser, H.-J., "The Results of the AICA Survey on «Art Today: Public and Private Support" in *Art Today: Public and Private Support – Acts of the Congress of the International Association of Art Critics (AICA)*. Zurique: Secção Suíça da AICA, 1979, pp. 150 - 161.

19 destas. Segundo os autores do inquérito, a escassez de respostas e a sua variabilidade impediu que se atingissem os objectivos deste inquérito. Estes passavam por perceber como eram entendidos os apoios públicos e privados às artes no vários países, como eram coordenados entre si, que estruturas institucionais assumiam e quais os seus propósitos e efeitos. Tentava-se ainda esclarecer as condições de vida e de trabalho dos artistas e saber que esforços eram feitos para promover a arte junto das populações. Não tendo sido obtidos os resultados esperados, a comunicação dos dados recolhidos no inquérito foi dividida em oito pontos<sup>177</sup>.

Passando directamente ao segundo ponto, é registado o facto de não haver qualquer documento enviado à AICA por parte de secções sediadas em países asiáticos ou africanos. Em virtude desta ausência de respostas, o relator do inquérito afirmava que problemas que pudessem ser associados a países em desenvolvimento não podiam ser referidos. Destacava-se ainda a importância de diversas publicações anexadas a várias das respostas, o que dava nota do peso conferido por alguns países ao estudo e análise do campo da arte e das políticas culturais. Porém, a realização destes estudos não era generalizada. E mesmo quando efectuados não davam conta do papel do sector privado no campo. É reforçado ainda que as respostas obtidas junto de secções de países socialistas, nomeadamente as da URSS e da Alemanha de Leste, se encontravam completas, fruto do forte apoio governamental que a AICA obtinha nos respectivos países. Por fim, referia-se a importância conferida pela UNESCO a este inquérito,

---

<sup>177</sup> O primeiro ponto dava conta das perguntas enviadas às várias secções, o segundo referia quais as secções que responderam e fazia a análise qualitativa destas respostas, os seguintes cinco pontos coligiam as contribuições mais significativas para cada um dos objectivos mencionados acima, sendo o oitavo dedicado a breves conclusões finais. O inquérito é composto por doze perguntas, a saber: "1. Who is in charge of sponsoring and promoting the Fine Arts in your country (Minister of Culture, National Arts Council, local authorities, etc.)? 2. What action do these various organisations take to promote the Fine Arts? 3. Does your country have any private, public or subsidised [sic] foundations? What are their attitudes towards art and artists? 4. What bodies are mainly concerned with contemporary art? (Museums, Colleges of Fine Art, collectors, associations: please specify names of museums, etc.) 5. Is private patronage known in your country? If so, what forms does such patronage take? 6. What major private collections do you know of in your country that are open to the public, but which are not housed in museums? 7. Is private patronage encouraged by the state, and if so, by what means? 8. How does the artist earn his living in your country? 9. What methods are employed to train artists? (Scholarships, foreign study, colleges of fine art [sic]...) 10. What are the main vehicles of art criticism in your country? (boards of critics, newspapers, books, discussions, schools, the mass-media...) 11. Which institutions in your country are concerned with art on an international basis? Please specify names. 12. What «special field» is your country able to present in connection with the general theme at the 1978 congress?". Heusser, H.-J., "The Results of the AICA Survey on «Art Today: Public and Private Support"... pp. 150 - 151. Responderam ao inquérito as secções nacionais dos seguintes países: Argentina, Austrália, Canadá, Chile, Espanha, Finlândia, França, Grã-Bretanha, Hungria, Itália, México, Holanda, Portugal, República Democrática da Alemanha, República Federal da Alemanha, Suíça, Turquia, União das Repúblicas Socialistas Soviéticas e Venezuela. Cf. Heusser, H.-J., "The Results of the AICA Survey on «Art Today: Public and Private Support"... pp. 151 - 152.

materializada através do apoio monetário à iniciativa, concluindo-se que um estudo desta natureza deveria ser conduzido pela própria UNESCO, pela sua posição de relevo internacional<sup>178</sup>.

No terceiro ponto da comunicação, *The structure and sources of «public support» for art*<sup>179</sup>, efectua-se uma primeira distinção entre dois grandes grupos cujos modelos de promoção da arte dependiam dos respectivos textos constitucionais: de um lado os países socialistas, do outro as "free-enterprise democracies"<sup>180</sup>. No primeiro grupo cita-se o artigo 47º da Constituição da URSS<sup>181</sup> sendo que, assim o interpreta H.-J. Heusser, a política cultural dos países socialistas não tinha como objectivo a liberdade em relação à intervenção Estado. Todavia, a secção soviética da AICA distinguira as organizações de Estado das organizações sociais, estando as primeiras constituídas sob a alçada directa do governo central das Repúblicas Soviéticas ou das repúblicas independentes. As segundas, por sua vez, são associações de tipo sindical tais como a União dos Artistas da URSS, havendo estruturas similares noutros países comunistas. Segundo os estatutos, estas obedecem no essencial ao papel reservado pelo artigo 47º da Constituição da URSS<sup>182</sup>.

Para o segundo grupo, identificado no relatório como composto pelas democracias de livre iniciativa, são citados os exemplos da Constituição italiana e da Alemanha ocidental, onde se estabelece que não devem ser colocados constrangimentos à liberdade de produção artística. Assim, escreve H.-J. Heusser, "the basic machinery for the promotion of art in these countries is therefore primarily designed to protect the arts as far as possible from the influence of governmental authority"<sup>183</sup>. É então dado o

---

<sup>178</sup> Cf. Heusser, H.-J., "The Results of the AICA Survey on «Art Today: Public and Private Support"... pp. 151 - 153.

<sup>179</sup> Heusser, H.-J., "The Results of the AICA Survey on «Art Today: Public and Private Support"... pp. 154-155.

<sup>180</sup> Heusser, H.-J., "The Results of the AICA Survey on «Art Today: Public and Private Support"... p. 154.

<sup>181</sup> "(tr. «La liberté de création scientifique, technique et artistique est garantie aux citoyens soviétiques conformément aux objectifs de l'édification du communisme»)". Heusser, H.-J., "The Results of the AICA Survey on «Art Today: Public and Private Support"... p. 154.

<sup>182</sup> "(...) the statutes (...) declare that «The Artists' Union of the USSR is a non-profit-making social organisation embracing artists and art critics who are actively engaged in the development of the Fine Arts in the USSR. Inspired by the policies of the Communist party [sic] of the USSR and the Soviet government, the Artists' Union organises and directs the creative work of artists and critics in such a way that the arts may play their part in the struggle of the Soviet people to promote the ideals of communism". Heusser, H.-J., "The Results of the AICA Survey on «Art Today: Public and Private Support"... p. 155.

<sup>183</sup> Heusser, H.-J., "The Results of the AICA Survey on «Art Today: Public and Private Support"... p. 154.



exemplo do Arts Council of Great Britain<sup>184</sup> como uma organização que distribui os fundos disponibilizados pelo governo, sem estar estritamente dependente deste para a atribuição dos mesmos. Refere-se ainda a existência de instituições similares em países como a Austrália, o Canadá, a Noruega ou a Suécia, existindo ainda associações semi-autónomas, designadas de "Art Commissions", tais como as Comissões Cantonais e a Federal na Suíça ou os Comités Provinciais e o Central na Finlândia.

No que dizia respeito ao apoio privado às artes, tratado no quarto ponto da comunicação<sup>185</sup>, é efectuada novamente uma distinção entres países socialistas e democracias liberais. Neste relatório considera-se que não há apoio privado às artes tido como relevante nos países a Este da Cortina de Ferro. Ainda assim, as secções dos países socialistas haviam confirmado a existência de vendas de obras a compradores em nome individual, tanto em exposições, como em leilões. E a estas vendas juntava-se o patrocínio por parte do sector industrial da ex-URSS, assumindo o autor da comunicação que não há registo de uma interferência por parte do governo nas compras efectuadas. Afirma mesmo que "it is in fact possible to speak of a systematic promotion of the arts by industrial and commercial bodies even in socialist states"<sup>186</sup>.

Segundo H.-J. Heusser, apenas em países não-socialistas se pode encontrar um modelo de "verdadeiro" apoio privado às artes<sup>187</sup>, dividindo este patrocínio em três tipos. O primeiro é caracterizado na esteira de Gaius Maecenas, na Roma antiga, através da mobilização da riqueza acumulada e do envolvimento altruísta e capacidade crítica de um indivíduo em particular. O segundo relaciona-se com um fenómeno apontado pelo estudo como tendo vindo a aprofundar-se no após Segunda Grande Guerra, através de Fundações, outras instituições, associações de "semi-beneficência"<sup>188</sup> ou pela indústria. Este tipo de apoio privado era passível de ser encontrado em qualquer dos 16 países não-socialistas que responderam ao inquérito, embora em apenas dois se encontrem fundações equiparáveis ao modelo representado pelas Fundações

---

<sup>184</sup> É fundado em 1946 para financiar as artes visuais, performativas e literárias. Em 1994 é cindido em três: Arts Council of England, Arts Council of Wales e Scottish Arts Council. Em 2002 esta divisão é revertida, constituindo-se o Arts Council England.

<sup>185</sup> O quarto ponto da comunicação tinha como tema: "The structure and sources of «private support» for art". Heusser, H.-J., "The Results of the AICA Survey on «Art Today: Public and Private Support"... pp. 155-156.

<sup>186</sup> Heusser, H.-J., "The Results of the AICA Survey on «Art Today: Public and Private Support"... p. 155.

<sup>187</sup> Cf. Heusser, H.-J., "The Results of the AICA Survey on «Art Today: Public and Private Support"... p. 155.

<sup>188</sup> Cf. Heusser, H.-J., "The Results of the AICA Survey on «Art Today: Public and Private Support"... p. 155. Tradução do autor.

Rockefeller<sup>189</sup>, Ford<sup>190</sup>, Kress<sup>191</sup> ou Andrew Mellon<sup>192</sup> nos Estados Unidos da América. São estes Portugal, sendo destacada a Fundação Calouste Gulbenkian, e a Alemanha Ocidental, onde não é particularizada qualquer fundação. Um terceiro modelo de apoio privado era constituído por associações privadas, algumas com um grande número de membros, chegando inclusivamente a dirigir museus ou galerias. No entanto, não foram deixados quaisquer exemplos. Por fim, descartaram-se como modelos de apoio as organizações comerciais, como o norte-americano Business Committee for the Arts<sup>193</sup>. Este é associado no relatório a propósitos publicitários ou de relações públicas das mais de cem empresas que contribuíam para o seu fundo.

Neste quarto ponto do relatório questionava-se ainda se os montantes envolvidos nos vários tipo de apoio privado poderiam ser cobertos pelos Estados. Isto é, se havia por parte de instituições públicas a disponibilidade para investir nesta área e, mais precisamente, na arte contemporânea. Assim, achou-se necessário discutir se, nas democracias liberais, o apoio privado à arte poderia efectivamente cumprir a promessa de liberdade artística e acesso à arte, conferidas a artistas e ao público.

No quinto ponto<sup>194</sup> em análise, que dizia respeito à relação entre os apoios privado e público, o estudo centrava-se apenas nos países cujo regime político era identificado enquanto democracia liberal, na sequência da irrelevância conferida à actividade privada em países socialistas. Evidenciaram-se dois países, Portugal e Estados Unidos da América, em que o apoio às artes era na sua quase totalidade obtido a partir de privados. No caso português referia-se que a Fundação Calouste Gulbenkian,

---

<sup>189</sup> A Rockefeller Foundation, sediada em Nova Iorque, é criada em 1913 por John D. Rockefeller Sr., então proprietário da Standard Oil. A sua actuação estende-se do apoio às artes, ao financiamento de investigação científica nas áreas da saúde, agricultura e ciências naturais, até às relações internacionais.

<sup>190</sup> A Ford Foundation, sediada em Nova Iorque, é fundada em 1936 por Edsel Ford, sendo-lhe consignada a maioria das acções da Ford Motor Company, que virão a ser alienadas anos mais tarde. Atribuindo bolsas e outros tipos de financiamento, a Ford Foundation é inicialmente criada para gerir fundos destinados ao apoio à ciência, educação e caridade social.

<sup>191</sup> A Kress Foundation, sediada em Nova Iorque, é constituída em 1929 por Samuel H. Kress, proprietário de uma rede de lojas de venda a retalho a baixo custo. Tendo adquirido uma vasta colecção de arte ao longo da sua vida, Samuel H. Kress foi doando ou cedendo por empréstimo parte das obras de arte desta colecção. A Kress Foundation tem ainda apoiado diversos museus ao longo dos anos.

<sup>192</sup> A Andrew W. Mellon Foundation é criada em 1969 com a fusão das Fundações Avalon (1940) e Old Dominion (1941), anteriormente constituídas por dois filhos de Andrew W. Mellon. Sediada em Nova Iorque, actua em diversas áreas, como o apoio ao ensino superior, a museus, restauro de obras de arte e artes performativas.

<sup>193</sup> Constituído em 1967, por David Rockefeller, com o propósito de fomentar o apoio empresarial às artes.

<sup>194</sup> Heusser, H.-J., "The Results of the AICA Survey on «Art Today: Public and Private Support"... pp. 156-157.

"clearly leading the field"<sup>195</sup>, não conseguia suprir as necessidades que noutros países eram cobertas pelo Estado, uma vez que não havia qualquer estrutura organizada de apoio às artes. Já nos EUA, apesar da força demonstrada pelas instituições privadas, dava-se conta da criação do National Endowment for the Arts<sup>196</sup>. O que era equiparado ao aumento de apoios públicos conferidos por vários países europeus, casos da França, Holanda, Itália, Inglaterra, Finlândia ou da Suíça, com a Holanda a ser o país que mais havia aumentado o seu orçamento. Todavia, segundo H.-J. Heusser a relação entre apoios públicos e privados dependia em larga medida das orientações políticas e ideológicas de cada país, sendo descrito o exemplo norte-americano. Neste caso, o patrocínio privado era fomentado através de um sistema liberal de leis de impostos, permitindo deduções vantajosas tendo em conta a sua progressividade. Ainda que com variantes, este modelo era praticado igualmente no Canadá, na Austrália e em França.

De seguida, o relator dá conta da situação dos artistas nos vários países que responderam ao inquérito. A precariedade da situação laboral era relativamente generalizada, embora se refira que nos países da Europa de Leste as dificuldades de ordem material estavam menos presentes. Porém, o número de artistas sindicalizados, em percentagem da população, era aí menor do que na maioria dos restantes países, uma vez que estes sindicatos representavam não só os artistas, mas todos os trabalhadores envolvidos nos processos de produção. A Oeste, um grande número de artistas teria de recorrer a empregos alternativos. A resposta francesa indicava porém ser impossível precisar o que se entendia exactamente por artista profissional, nem esclarecer quais as suas condições de trabalho e estatuto legal reconhecido. A prática de concessão de bolsas era comum a Este e Oeste da Cortina de Ferro, ainda que na sua maioria estas não fossem suficientes para cobrir os custos de vida por um ano. Uma forma de tornear a questão, refere o autor, foi a criação de lugares de docência destinados apenas a artistas em academias de arte, escolas técnicas ou universidades. Destacavam-se Portugal e Suíça como países em que esta prática não havia sido sinalizada.

No sétimo e penúltimo ponto do estudo em análise<sup>197</sup>, H.-J. Heusser vai analisar as políticas oficiais em relação à arte e à sua promoção junto do público, mantendo a divisão estabelecida inicialmente entre democracias liberais e países socialistas. As

---

<sup>195</sup> Heusser, H.-J., "The Results of the AICA Survey on «Art Today: Public and Private Support»... p. 156.

<sup>196</sup> O National Endowment for the Arts é criado em 1965 como agência independente do governo federal dos EUA, visando o apoio a artistas, a democratização da cultura e o fomento do ensino artístico.

<sup>197</sup> Heusser, H.-J., "The Results of the AICA Survey on «Art Today: Public and Private Support»... pp. 159-160.

conclusões são diversas. No caso das democracias liberais ocidentais é exposto o distanciamento entre as práticas artísticas e o público em geral, um conflito abordado a partir da colocação do problema pela delegação Suíça na Conferência Intergovernamental sobre Política Cultural na Europa, decorrida em Helsínquia, em 1972<sup>198</sup>. Em suma, citando o autor,

"as a result of the direction taken by the creative arts in free-enterprise democracies, with their constitutional guarantees of artistic freedom, the state authorities responsible for the arts repeatedly come into conflict with the tastes and opinions of wide sections of the population"<sup>199</sup>.

A superação deste distanciamento, defende o estudo, apenas seria possível por acção do Estado, sendo necessário traçar objectivos quer para o apoio público, quer para o apoio privado. Podendo ser vencido de duas formas: ou pela popularização da arte ou pela democratização da mesma. Afastada a primeira hipótese, uma vez que o Estado não podia interferir na produção artística, restaria a segunda. No entanto, segundo os resultados deste inquérito, os esforços públicos e privados para a sua resolução eram mínimos. As instituições públicas de promoção cultural não conseguiam aumentar o interesse do grande público nas artes e as infra-estruturas já existentes eram usadas por uma minoria. O patrocínio privado, por sua vez, encontrava-se menos pressionado para preencher esta lacuna, "so that [was] free to encourage the work of an artist and to further the artistic life of the nation, even in cases where the public at large disagree[d] or indeed respond[ed] with hostile disapproval"<sup>200</sup>. Uma outra causa daquele distanciamento encontrava-se no declínio da crítica da arte, quer por falta de especialistas, quer pela diminuição de imprensa especializada. Contudo, os dados recolhidos não serviam uma análise aprofundada. No caso dos países a Este da Cortina de Ferro, cujo tratamento é apenas passageiro, o problema não se colocava nos mesmos

---

<sup>198</sup> "«The policies adopted by public authorities towards the arts are bound to run into criticism again and again. The main difficulties arise from the complex attitudes of the public towards contemporary artistic output. Whilst qualified art critics, specialists from museums and exhibitions, progressively-minded collectors and young artists themselves sometimes regard state policy towards the arts as too conservative, the public at large criticises particular decisions by the authorities from precisely the opposite point of view: that they are too progressive and encourage modernistic art which most people cannot appreciate. Here a gulf becomes apparent between a progressive elite on the one hand, and a broadly-based section of the population with more traditional tastes on the other. Both federal, cantonal and local authorities are thus faced with the moral dilemma of whether public funds should be channelled into art forms which most of the public fail to appreciate, at least as yet, or even actively denounce". Heusser, H.-J., "The Results of the AICA Survey on «Art Today: Public and Private Support"... p. 159.

<sup>199</sup> Heusser, H.-J., "The Results of the AICA Survey on «Art Today: Public and Private Support"... p. 159.

<sup>200</sup> Heusser, H.-J., "The Results of the AICA Survey on «Art Today: Public and Private Support"... p. 160.

moldes, dado que se considerava possível condicionar os artistas "to produce work which is more accessible to the mind of the man in the street"<sup>201</sup>.

No último ponto da comunicação<sup>202</sup>, H.-J. Heusser refere alguns dos estudos que vinham sendo preparados ao longo da década de 1970. Reflexão para a qual este Congresso da AICA de 1978 poderia contribuir. Destaca a série editada pela UNESCO *Politique culturelle: études et documents*<sup>203</sup>. São apontados ainda outros dois estudos de âmbito nacional, um francês, realizado em 1976, *Les aides publiques à la création dans les arts plastiques*<sup>204</sup>, e outro na Suíça, em 1975, *Clottu Report*<sup>205</sup>. Ainda assim nenhum destes trabalhos abordava aprofundadamente o papel do apoio privado às artes. Como conclusão, o relator reforçava que os Estados e as várias organizações públicas ou privadas que trabalham no sector cultural deveriam ter dois objectivos presentes: por um lado, pugnar pelo melhoramento das condições de vida dos artistas; por outro lado, agir no sentido de despertar o interesse pelas artes junto do público. Recomendava então a realização de um estudo a efectuar pela UNESCO, em que fosse levada em linha de conta a actuação dos agentes privados e não só das entidades públicas. Este deveria constituir uma análise não apenas quantitativa, mas também qualitativa sobre a acção concreta de entidades públicas e privadas junto do público, de modo a diminuir o afastamento do público em relação à arte.

### ***So bring us the Bill***

As restantes comunicações escolhidas aprofundam alguns dos pontos levantados no inquérito. Na segunda parte da Assembleia Geral, Max Bill dirige-se aos presentes na qualidade de consultor honorário da International Association of Plastic Arts

---

<sup>201</sup> Heusser, H.-J., "The Results of the AICA Survey on «Art Today: Public and Private Support"... p. 160.

<sup>202</sup> Heusser, H.-J., "The Results of the AICA Survey on «Art Today: Public and Private Support"... p. 161.

<sup>203</sup> Esta série compreendeu 77 monografias acerca das políticas culturais do mesmo número de países, publicadas entre 1969 e 1987. Sobre este tema ver: Silva, G. T., "UNESCO monographs in the making of cultural policy". *Cadernos Gestão Pública e Cidadania*, v. 21, n. 70, Dezembro 2016. [Em linha, consultado a 18 de Fevereiro de 2019]. Disponível em:

<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/cgpc/article/view/64441>.

<sup>204</sup> Moulin, R., *Les Aides publiques à la création dans les arts plastiques*. Estrasburgo: Conselho da Europa, 1976.

<sup>205</sup> *Éléments pour une politique culturelle en Suisse*. Berna: Commission fédérale d'experts pour l'étude de questions concernant la politique culturelle Suisse, 1975. [Em linha, consultado a 13 de Novembro de 2018] Disponível em:

[https://www.bak.admin.ch/dam/bak/fr/...bericht1975.pdf.../le\\_rapport\\_clottu1975.pdf](https://www.bak.admin.ch/dam/bak/fr/...bericht1975.pdf.../le_rapport_clottu1975.pdf)

(IAPA)<sup>206</sup>. Aí, discute a dificuldade em garantir a subsistência dos artistas, dando exemplo de um modelo que poderia promover o trabalho conjunto entre o Estado, como promotor, e agentes individuais (entre os quais, afinal, colocará entidades públicas). Começa então por adiantar uma resposta à pergunta, "What is the role of contemporary art in society?":

"Contemporary art has a duty towards society to respond (...) to the highest interests of the human mind. At first sight this interpretation may appear to rule out any practical function of art, unless of course we are prepared to acknowledge the need to nourish the human mind and intellect as well as the body. In the terms in which I have long employed to define it, the work of art is a consumer-product for the mind, and it is this specific function which justifies its existence"<sup>207</sup>.

Daqui não se quer inferir de imediato a aplicação dos princípios da economia de mercado ao campo da arte, questão que não pode ser colocada como uma mera replicação de um conjunto de regras gerais às dinâmicas do campo. A adopção desta ou daquela designação para as obras de arte, assim estabelecendo uma ligação directa entre os dois, não é suficiente. No entanto, quando se refere ao papel do artista, M. Bill expõe que permanece

"firmly convinced that anyone who intends to embark upon a career in the plastic arts should first secure himself a regular trade, that is, a real profession of some social value. In this way the independence of his artistic impulse is assured (...)"<sup>208</sup>.

As leituras desta frase poderão ser várias, tais como as críticas a desenvolver. Quer se questione a tese de que há um impulso artístico ou a defesa, implícita, de uma incapacidade social de pensar o trabalho de um artista como equiparável a quaisquer outros. O que aqui é estabelecido pela incapacidade de esse trabalho ser encarado como correspondendo a uma "profissão com valor social". Talvez seja precisamente a noção

---

<sup>206</sup> Referida nas Actas do Congresso como International Association of Plastic Arts, trata-se da International Association of Arts ou, em francês, Association Internationale des Arts Plastiques. É fundada em 1954, com sede na UNESCO, sendo uma Organização Não-Governamental que funciona como órgão consultivo desta. Foi criada com o objectivo de fomentar a relação de artistas com o trabalho desenvolvido pela UNESCO, servindo igualmente o propósito de elencar obstáculos económicos, sociais ou políticos às práticas artísticas.

<sup>207</sup> Bill, M., "[Comunicação à] AICA General Assembly 1978" in *Art Today: Public and Private Support – Acts of the Congress of the International Association of Art Critics (AICA)*. Zurique: Secção Suíça da AICA, 1979, pp. 48 - 49.

<sup>208</sup> Bill, M., "[Comunicação à] AICA General Assembly 1978"... p. 51.

de impulso artístico a contribuir para esta incompreensão do trabalho em arte como profissão, o que eventualmente se tornaria obrigatório no caso de uma obra de arte ser considerada um bem de consumo. Seguindo de perto o argumento de M. Bill, a assunção de uma área de trabalho cujas regras seriam as da economia de mercado é ditada pela negativa. Este acabará por afirmar que à liberdade criativa do artista não só corresponde a liberdade económica, como esta última é condição essencial da primeira.

O que permite encontrar nas suas palavras uma contradição ou, no mínimo, um paradoxo. Pois se o artista necessita dessa liberdade económica para poder gozar de liberdade criativa, tal implica que esta é coarctada por aquela. Mas também que o artista está já inserido numa dada organização política, social e económica em que a sua carreira enquanto artista – para usar os termos do autor suíço – é já detentora de uma valorização social da qual depende a valorização económica. Ou seja, mais do que a não valorização social da profissão, o que está em jogo é o possível condicionamento do exercício dessa profissão pelas dinâmicas do campo, resultantes de opções práticas, económicas, sociais, culturais ou políticas dos seus vários agentes.

Parece haver todo um lastro histórico que se perde uma vez que, olhando retrospectivamente, a valorização económica da obra de arte e da própria profissão sempre correspondeu a uma dada ligação entre a criação e a encomenda. Pode ponderar-se como essa relação era já colocada em causa no "enclausuramento estético-económico ou económico-estético" a que se reportava R. Berger em *La Mutation des Signes*, situação que decorria da afirmação do mercado da arte. É precisamente esta ligação que M. Bill pretende contrariar quando se refere ao que aqui se sistematizou como uma relação entre liberdade económica e liberdade criativa. O seu problema reside portanto na definição daquele impulso artístico. Em como este é ou foi construído ao longo do tempo e que definição de arte está aí presente. Sendo certo que o que acaba por transparecer é a oposição entre uma ideia de arte, o funcionamento do campo da arte e a sua proposta para que este seja valorizado.

Outra questão que se levanta a partir da intervenção de M. Bill na Assembleia Geral da AICA parte da assunção da obra de arte enquanto produto de consumo. Será esta a afirmação da impossibilidade da liberdade criativa? Enquanto produto a ser comercializado após a sua execução poderia continuar a ser resultado do impulso artístico de que falava. Mas ao ser inserida num campo de trabalho que tem no mercado da arte uma das dinâmicas principais, ela é já detentora de uma função específica da

qual depende o seu valor. Então de que maneira a definição de uma função específica da obra e, portanto, o cumprimento de uma função específica por parte do artista sustenta um "valor social razoável" da profissão? Esta é uma dúvida que fica por esclarecer, embora se infira que é a não atribuição dessa função que dificulta a valorização social do trabalho criativo.

Todavia, o caminho que propõe com a atribuição de função enquanto produto de consumo, assim valorizando socialmente a obra de arte e o trabalho em arte, parece ser aquele que mais obrigará o artista a fugir das dinâmicas internas do campo. Só assim poderá gozar livremente do seu impulso artístico, como M. Bill acaba mesmo por sugerir. Aparentemente coloca-se um problema irresolúvel. Por outras palavras, M. Bill procura uma solução para o problema da valorização social do trabalho e da obra de arte precisamente no nó que impede essa valorização no campo da arte. E fá-lo sem o desatar. Mas mesmo que se tome como uma simples analogia esta definição da obra de arte enquanto "consumer product for the mind", tal não deixa de ter uma outra implicação: a separação do acto de produção (no sentido mais lato de produção como acto de fazer) do contexto de produção (da produção como processo de produção implicando as várias relações económicas, sociais, culturais e políticas).

Tratava-se por parte de M. Bill de uma simples constatação de facto ou da concordância com uma dinâmica específica do campo da arte que fica assim subentendida? É difícil discernir. Porém, não deixa de ser relevante que o autor afirme pouco antes que a promoção da arte deveria estar nas mãos de organismos públicos. Para si, a acção destes estaria focada em cinco níveis diferentes: educação, centros de arte experimentais, exposições, competições e aquisição de obras<sup>209</sup>. Neste sentido a formulação é clara: ao Estado cumpre custear a formação, a investigação, a exposição e ainda o reconhecimento de uma obra, autor, escola, movimento. É também aí que reside o espaço de liberdade que permite a experimentação. Ou, utilizando as suas palavras, é aí que se encontra em parte o espaço da liberdade criativa. À iniciativa privada reconhece-se apenas um papel a ser desempenhado a jusante, mantendo a funcionar um mercado da arte no qual são minimizados os custos decorrentes do risco de formação, investigação e reconhecimento. Sectores fundamentais para dois dos conceitos apontados por W. Benjamin e sobre os quais pode assentar boa parte da sua capacidade de gerar lucro: a novidade e a autenticidade. Por outro lado, no que é condizente com a

---

<sup>209</sup> Cf. Bill, M., "[Comunicação à] AICA General Assembly 1978"... p. 52.



sua formulação de um impulso artístico, a produção parece depender sempre de um acto individual. Ainda que a forma como se refere à promoção da arte implique, forçosamente, a constituição de espaços colectivos. De resto, quanto ao apoio privado diz de forma curta no final do texto que este depende do "prevailing cultural climate and, in the truest sense, upon the initiative of the individual. Without such private initiative there can be no development in the art of today, not even on the level of the public initiative"<sup>210</sup>.

Em primeira instância, tal implicará uma recusa desse mesmo apoio privado como base de uma política cultural. Compete então ao poder público criar condições de base que definam um clima cultural capaz de ser aproveitado por qualquer iniciativa individual. Ambiente que depende: do assegurar da formação; de locais que promovam a investigação; da exposição das obras potenciadas pelos dois primeiros; de competições que permitam avaliar obras, carreiras; e, por fim, da aquisição, que garante a manutenção de todos os níveis anteriores e estabelece o reconhecimento final de uma obra. Níveis que correspondem nada mais que ao circuito de validação de uma obra, de uma carreira, de uma corrente artística, entre outros. Se se quiser defini-lo com R. Berger: "o circuito da pintura".

Outro ponto abordado por M. Bill que importa destacar é o que diz respeito às exposições que, diz, são o meio mais eficaz de dar a conhecer a produção artística. Defendia por isso que os organismos públicos deveriam aumentar o apoio à sua organização, quer local, quer internacionalmente. Assim, competiria a entidades estatais proporcionar esse ambiente à iniciativa privada. No entanto, neste caso o uso da expressão iniciativa privada não parece ser entendido exactamente como sinónimo de empresa, mas como qualquer acção que não de uma instituição pública.

Como proposta de modelo de exposição que pode conjugar a promoção pública com a iniciativa privada, ao mesmo tempo que escapa a uma regulação judicativa, deixa um exemplo já em prática. Modelo que aparentemente procura coordenar o que poderia ser entendido como alguma inconsistência teórica do seu discurso. Ainda assim, no exemplo que avança, a regulação burocrática por parte de entidades públicas será sempre necessária. Refere então uma grande exposição, organizada pela cidade de Zurique, aberta a todos os que nela queiram participar. São disponibilizados espaços e seguros aos expositores, por sua vez organizados por ordem alfabética. Aí se efectuem

---

<sup>210</sup> Bill, M., "[Comunicação à] AICA General Assembly 1978"... pp. 53.

compras de obras de arte por entidades públicas e privadas, mas é também um local que permite mostrar "popular art"<sup>211</sup> precisamente por não ter quaisquer constrangimentos na escolha das apresentações. Não podendo ser considerada uma "art exhibition", explica,

"the aim of the exhibition is to inform, and ultimately to provide the basis of a subsequent event, for which exhibits are selected in part by a poll among all the visitors to the open exhibition, and in part by the exhibition working party. Thus the works selected for this second event are of a significant and interesting artistic standard"<sup>212</sup>.

Poderia encontrar-se aqui uma possível equação deste modelo organizativo ao que é esboçado nos três *Salon International de Galeries-Pilotes* e, como se verá, adaptado à *Exposição-Diálogo*. Constituindo o que seria um passo ainda anterior aos que são assumidos na estruturação proposta por R. Berger de um circuito da pintura. Ou até uma substituição do nível que incorpora galerias. Interessa no entanto reter os pontos entre os quais circula a argumentação de M. Bill e as possíveis hesitações a que podem apontar. Encontra-se nas suas palavras a incorporação de um esquema de pensamento cujas referências parecem adequar-se aos de uma organização social, política, económica, cultural capitalista, tal como referenciada no capítulo anterior por G. Debord ou John Berger: a equiparação da obra de arte a mercadoria<sup>213</sup>; a dependência da liberdade individual da liberdade económica<sup>214</sup>. Contudo pode tentar-se uma outra formulação a partir da constituição de um espaço comum com uma regulação meramente técnica (recepção das propostas e organização dos expositores, concessão de

<sup>211</sup> Bill, M., "[Comunicação à] AICA General Assembly 1978"... p. 52.

<sup>212</sup> Bill, M., "[Comunicação à] AICA General Assembly 1978"... p. 52.

<sup>213</sup> Tal implica uma mercadorização do mundo, que pode ser sintetizada a partir da frase de G. Debord: "a economia transforma o mundo, mas transforma-o somente em mundo da economia". Debord, G., *A Sociedade do Espectáculo*... p. 24-25. Uma possível definição de mercadorização é adiantada por J. Rodrigues: "A mercadorização é o processo de expansão dos discursos e/ou das práticas mercantis a esferas da vida social cujo acesso estava dependente de outros critérios, como o reconhecimento de uma necessidade a ser diretamente satisfeita sem racionamento pela carteira". [Em linha, consultado a 29 de Dezembro de 2019]. Disponível em:

[https://www.ces.uc.pt/observatorios/crisalt/index.php?id=6522&id\\_lingua=1&pag=7790](https://www.ces.uc.pt/observatorios/crisalt/index.php?id=6522&id_lingua=1&pag=7790)

<sup>214</sup> É também esta relação entre as duas liberdades que está implicada na relação entre o eu-trabalhador que inveja o eu-consumidor. Pode talvez considerar-se que é a liberdade do segundo que está em causa. Para M. Foucault, "a liberdade nunca é mais (...) do que uma relação actual entre governantes e governados, uma relação em que a medida da «demasiado pouca» liberdade que existe é dada pelo «ainda mais» da liberdade reivindicada. De tal modo que quando digo «liberal» não viso, por isso, uma forma de governamentalidade que daria mais compartimentos brancos à liberdade. (...) esta prática governamental emergente não se limita a respeitar esta ou aquela liberdade. É consumidora de liberdade na medida em que só pode funcionar se houver determinadas liberdades (...).O liberalismo formula simplesmente isto: vou produzir-te algo com o qual se pode ser livre. Vou fazer com que sejas livre de ser livre". Foucault, M., *O Nascimento da Biopolítica*. Lisboa: Edições 70, 2010 (2004), pp. 93-94.

seguros e outros assuntos de carácter logístico). Trata-se da constituição de um campo de visibilidade que se assume potenciar o conhecimento o mais vasto possível de um dado conjunto e, como consequência, a possibilidade de efectuar escolhas o mais informadas possível. Um território onde se dá o confronto de propostas e que organiza as escolhas para uma segunda exposição, mas que também orienta as aquisições por entidades públicas e privadas. Em suma, a necessidade de o poder público contribuir com uma regulação de ordem técnica e logística, de cariz formal, criando o clima apropriado para a constituição de um ambiente propício ao conjunto de escolhas a ser efectuadas num determinado espaço. O exemplo de M. Bill, ao ser colocado nestes termos, pode equiparar-se ao que M. Foucault formula como espaço de veridicção<sup>215</sup>. Neste sentido, a homologia talvez não deva ser estabelecida com a proposição de um neo ou ordoliberalismo, apesar da regulação formal<sup>216</sup>, mas com um liberalismo<sup>217</sup> que encontra no mercado o espaço de verdade da actuação do Estado<sup>218</sup>.

Ainda assim, talvez fosse possível encontrar no exemplo elencado por M. Bill a necessidade de fugir a esta mesma determinação dos objectos, resultante da correspondência entre si num espaço em que entidades públicas e privadas podem orientar as suas aquisições. No fundo, um território onde o valor de dado objecto para dado campo é determinado. Ao incorporar no seu esquema anterior a dimensão do ensino público ou de locais de experimentação, assumia que também aí se poderia encontrar o espaço de liberdade. Assim, era o modelo de apoio público que possibilitava a liberdade dos agentes, era este que criava as condições de escape ao condicionamento económico da liberdade, no caso artística. E este modelo expositivo em concreto

---

<sup>215</sup> "O regime de veridicção, com efeito, não é uma determinada lei da verdade, [mas] sim o conjunto das regras que permitem a propósito de um discurso dado, fixar quais os enunciados que nele poderão ser considerados como verdadeiros ou falsos". Foucault, Michel. *O Nascimento da Biopolítica*. Lisboa: Edições 70, 2010 (2004), p. 63.

<sup>216</sup> M. Foucault ao referir a articulação entre o Estado de direito e uma ordem económica, vai resumir o argumento de F. Hayek da seguinte maneira: "o Estado de direito, se quisermos fazê-lo funcionar na ordem económica (...) terá a possibilidade de formular algumas medidas de carácter geral mas que deverão permanecer inteiramente formais, ou seja, nunca deverão ter uma finalidade particular. (...) tanto para o Estado como para os indivíduos, a economia deve ser um jogo: um conjunto de actividades reguladas (...) nas quais as regras não são decisões tomadas por alguém para os outros. É um conjunto de regras que determina de que modo cada qual deve jogar um jogo cujo resultado, no limite, ninguém conhece. (...) Um jogo de empresas regulado no seio de um quadro jurídico-institucional garantido pelo Estado". Foucault, M., *O Nascimento da Biopolítica...* pp. 222-223.

<sup>217</sup> "Veridicção do mercado, limitação pelo cálculo da utilidade governamental e, por fim, posição da Europa como região de desenvolvimento económico ilimitado relativamente a um mercado mundial. Foi a isto que chamei liberalismo". Foucault, M., *O Nascimento da Biopolítica...* p. 91.

<sup>218</sup> "O mercado, na medida em que, através da troca, permite ligar a produção, a necessidade, a oferta, a procura, o valor, o preço, etc., constitui, nesse sentido, um lugar de veridicção, ou seja, um lugar de verificação-falsificação para a prática governamental". Foucault, M., *O Nascimento da Biopolítica...* p. 60.

poderia ainda ser equiparado a uma plataforma comum, aberta a todos em igualdade de circunstâncias, potenciando escolhas para uma segunda exposição. Esta sim de arte, seguindo a distinção efectuada por M. Bill, nomeadamente pela selecção de obras que integrariam um campo da arte em sentido mais estrito (ou seja, obras que integram ou poderão vir a integrar um circuito expositivo ou as colecções públicas e particulares). Selecção que dependia não só dos profissionais a trabalhar na feira, mas também de uma escolha efectuada por sondagem, aberta a todos os que visitavam a exposição.

Este era um cruzamento entre uma estrutura centralizada, baseada no sector profissional, e a abertura à comunidade. De onde se infere que, para além das aquisições a que já se aludiu, a própria consideração de M. Bill sobre o que é ou não arte depende, por um lado, da visibilidade e avaliação pública no sentido mais extenso (se não se tiver em consideração quem frequenta, porquê e em que condições uma exposição organizada nestes moldes). Mas, por outro lado, está fundada na passagem por um crivo especializado que lhe vai conferindo esse estatuto. Neste sentido, não se afasta do circuito da pintura de R. Berger e da base da proposta teórica da *Exposição-Diálogo* já esboçada na Introdução a esta Tese.

### **Burocratas e patronos**

Tal como a comunicação de M. Bill, outras intervenções se iniciaram a partir da discussão da posição do artista no campo da arte. Mas a discussão acabará por se abrir a outros agentes que serão relevantes para a discussão da *Exposição-Diálogo*. Embora seguindo vias diferentes, é neste sentido que se recuperam as comunicações *The Bureaucrat as Patron*<sup>219</sup>, de Bernard Denvir, representante da Secção Britânica da AICA, e *Art, Patronage and Power*<sup>220</sup>, por Neville Dubow, identificado como membro da secção livre da AICA.

B. Denvir, sem diminuir o papel do comércio e da indústria no mecenato artístico, afirma que na segunda metade do século XX a sua importância é já diminuta. Isto quando comparada com a dos burocratas da cultura que decidem os apoios a este

---

<sup>219</sup> Denvir, B., "The Bureaucrat as Patron" in *Art Today: Public and Private Support – Acts of the Congress of the International Association of Art Critics (AICA)*. Zurique: Secção Suíça da AICA, 1979, pp. 97-99.

<sup>220</sup> Dubow, N., "Art, Patronage and Power" in *Art Today: Public and Private Support – Acts of the Congress of the International Association of Art Critics (AICA)*. Zurique: Secção Suíça da AICA, 1979, pp. 101-104.

sector por parte de governos nacionais e locais. Traça então, em linhas gerais, o estabelecimento histórico de um poder de facto por parte de curadores de espaços expositivos abertos ao público. Começa por destacar o papel de Alfred Nieuwerkerke<sup>221</sup>, no Salão de Paris, "[who] managed successfully a complex and efficient governmental machine for reinforcing and extending official support for traditional art forms"<sup>222</sup>. No entanto, refere, homens como A. Nieuwerkerke eram fundamentalmente seguidores de um gosto dominante, mobilizando os recursos do Estado "partly for political ends, partly in a more general sense to support the framework of society"<sup>223</sup>. Este tipo de mecenato oficial dissipou-se ao mesmo tempo que emergiam as galerias de arte públicas, "bringing into prominence the role of the curator as a patron of art"<sup>224</sup>. Sendo finalmente ultrapassado pela emergência das vanguardas históricas e pela sua ratificação sucessiva ao longo das décadas seguintes, entre finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX. No entanto, continua B. Denvir, até à década de 1930 as suas escolhas eram cautelosas e conservadoras, panorama que se vem a alterar com a abertura em Nova Iorque de museus como o Museum of Modern Art ou o Guggenheim Museum. Aí destaca o trabalho desenvolvido por James Thrall Soby<sup>225</sup>, Alfred H. Barr<sup>226</sup> e James Jonhson Sweeney<sup>227</sup> até à década de 1950. Este trajecto procurava reforçar a maneira como o surgimento das galerias públicas de arte, primeiro, e estes museus, depois, interferiram nas próprias dinâmicas do campo da arte. Para B. Denvir,

"in this case there was a new dimension added to pure economics. It soon became obvious that by having his work hung in a public collection an artist was receiving a kind of imprimatur of excellence which could effect his status, quieten the hesitancies of potential purchasers, and enhance its market value"<sup>228</sup>.

Segundo o autor, os efeitos desta mudança são claros, desde logo porque artistas pouco convictos na sua obra procuravam aí um guia de orientação estilística. Ao mesmo

---

<sup>221</sup> Alfred Émilien O'Hara van Nieuwerkerke (Paris, França, 1811 – Gattaiola, Itália, 1892) foi director dos Museus Nacionais de França a partir de 1849 e, em 1863, é nomeado Superintendente das Belas-Artes do mesmo país.

<sup>222</sup> Denvir, B., "The Bureaucrat as Patron"... p. 97.

<sup>223</sup> Denvir, B., "The Bureaucrat as Patron"... p. 97.

<sup>224</sup> Denvir, B., "The Bureaucrat as Patron"... p. 97.

<sup>225</sup> James Thrall Soby (Hartford, EUA, 1906 – Norwalk, EUA, 1979) foi director para a pintura e escultura do MoMa, entre 1943 e 1944, continuando como administrador do mesmo museu até ao seu falecimento.

<sup>226</sup> Alfred Hamilton Barr Jr. (Detroit, EUA, 1902 – Salisbury, EUA, 1981), foi Director do MoMa de 1929 a 1943.

<sup>227</sup> James Jonhson Sweeney (Nova Iorque, EUA, 1900 – 1986) foi curador do MoMa entre 1935 e 1946 e director do Solomon R. Guggenheim Museum entre 1952 e 1960.

<sup>228</sup> Denvir, B., "The Bureaucrat as Patron"... p. 97.

tempo, uma produção adequada a estes espaços acabava por dificultar a aquisição por parte de privados. Só após a confirmação de um estatuto no espaços públicos se tornaria rentável a produção de obras em menor escala, passíveis de ser exibidas em espaços domésticos. Sendo interrompida ou diminuída esta via de financiamento privado, era necessária uma alternativa para o financiamento do trabalho em arte. Após a Segunda Grande Guerra, com a criação de agências governamentais semi-autónomas, tais como no caso da Grã-Bretanha o Arts Council e o British Council<sup>229</sup>, fundam-se instituições capazes de suprir o afastamento em relação ao pequeno mecenato privado. É aqui, precisamente, que se vai jogar essa nova relação do artista com o burocrata.

A especificidade daqueles organismos, segundo B. Denvir, decorre do facto de serem custeados pelo Estado, ainda que não sejam directamente controlados por este. Ou seja, e desenvolvendo mais especificamente o caso do Arts Council, a sua actuação depende de trabalhadores contratados a tempo inteiro, sujeitos a um controlo nominal de um conjunto de painéis e conselhos. Estes trabalhadores influenciavam o campo da arte por possibilitarem a continuidade de práticas que escapavam à inteligibilidade do público ou que não lhe eram apelativas. E também ao suportarem práticas como a "performance art which are not marketable in an ordinary sense"<sup>230</sup>. É então que procura esboçar o retrato desta classe de burocratas, que considera na introdução ao texto os patronos de facto da arte contemporânea. Estes concentravam um poder que extravasava o poder económico que efectivamente detinham as instituições onde trabalhavam, beneficiando das incertezas dos dogmas estéticos correntes para firmar um gosto ou correntes estilísticas<sup>231</sup>. Diz então B. Denvir:

"circumstances have altered the personalities both of gallery curators and those other officials who run government-supported agencies. They are professional administrators, who buy works of art which they will never own, nor, unlike their predecessors do they see public collections as an extension of their own tastes. Trained usually as art historians, they tend to apply to the art of the present the academic disciplines and attitudes which they have been trained to apply to the arts of the past. (...) [The artist is] heavily dependent for his patronage on a number of partly anonymous bureaucrats whose varying tenures

---

<sup>229</sup> Segundo B. Denvir, fundado durante a Segunda Grande Guerra como Council for the Encouragement of Music and the Arts, "the Arts Council is concerned with the domestic scene, the British Council with the promotion of British art abroad". Denvir, B., "The Bureaucrat as Patron"... p. 98.

<sup>230</sup> Denvir, B., "The Bureaucrat as Patron"... p. 98.

<sup>231</sup> Denvir, B., "The Bureaucrat as Patron"... p. 97.

of office and interdepartmental rivalries may produce changes of which he can only be partly cognisant, whose attitudes may be determined by personal dilections which he cannot influence, and whose processes of selection are at best arcane. Much of his activity therefore is devoted to guessing at the answers to this mysteries, and his career may depend on the extent to which he is successful. This is not necessarily a bad thing. All systems of patronage have their drawbacks. But it is something of which we should be critically aware"<sup>232</sup>.

Ainda que de forma simplificada, o que talvez se justifique pela curta comunicação de B. Denvir, este texto permite encontrar um ponto a partir do qual problematizar a própria estruturação do modelo da *Exposição-Diálogo*. Através do estabelecimento de um nível intermédio nas estruturas que compõem o campo da arte, embora aqui reduzido ao papel do burocrata. Não deixa de ser notório que foi precisamente a estes curadores de instituições de apoio às artes ou de museus, públicos ou privados, que foi conferido o papel de agente principal naquele modelo expositivo. É das suas escolhas, das suas políticas de aquisições, das opções das estruturas museológicas em que trabalham, governamentais ou não, que resulta também a imagem sobre a arte contemporânea na Europa a ser construída pela *Exposição-Diálogo*. O trabalho de R. Berger centrou-se na recepção primeiro, na galeria depois e, mais tarde, no museu como pontos de contacto entre os vários agentes do campo da arte. O que evidencia talvez, ao longo de todo um percurso teórico e museológico, o trajecto que B. Denvir procurou definir a traços largos neste texto. Mas a confirmação da relevância do papel deste nível de decisão intermédio pode igualmente ajudar a equacionar, mais tarde, de que forma a organização social, política e económica do campo é aparentemente remetida para e justificada por decisões de ordem técnica, de conhecimento profissional.

Todavia, a discussão levantada por B. Denvir demonstra igualmente algumas inconsistências, uma vez que não é claro de que forma coordena a relação entre agências governamentais, compostas por meros burocratas ou não, com o conjunto de instituições museológicas que nomeia no caso norte-americano. Os museus que refere, localizados em Nova Iorque e cujos fundos são privados, dependem do investimento de fortunas obtidas precisamente na indústria e no comércio, que considera já relegadas para um segundo plano. Poder-se-ia em todo o caso defender a sua posição,

---

<sup>232</sup> Denvir, B., "The Bureaucrat as Patron"... p. 99.

argumentando que a fundação destes museus é anterior ao panorama que procura traçar na segunda metade do século XX. No entanto, a actividade e a importância assumida por estes já depois da Segunda Grande Guerra leva a pensar contrário. Assim, a distinção que deixa entre mecenato público e privado acaba por não ser clara, deixando a ideia de que ao referir-se ao patrocínio privado e à sua perda de relevância se centra, essencialmente, na compra de obras por parte de pequenos proprietários. Ou para colecções privadas que não tenham exposição pública.

Pode partilhar-se com B. Denvir a preocupação sobre o poder de facto de organismos estatais como o Arts Council ou o British Council. E de que modo promovem ou promoviam a centralização de poder nesse estrato intermédio de trabalhadores. Todavia, esta discussão não se pode centrar exclusivamente nas agências governamentais. Como hoje é bem visível, por exemplo no caso dos vários museus Guggenheim, a crítica a encetar a museus, a agências governamentais ou fundações, públicas e privadas, ultrapassa em larga medida a análise apenas e só dessa nova classe de burocratas. Ainda que, como diz no final do seu texto, se deva estar atento criticamente ao papel por eles desempenhado num outro modo de mecenato, questionando de que forma condicionam ou não a produção artística. Em todo o caso, a discussão em torno destes modelos de apoio às artes, bem como dos agentes que os compõem, deveria enquadrar um outro nível.

É neste sentido que a comunicação de Neville Dubow, *Art, Patronage and Power* interessa. N. Dubow, no que se pode entender até como uma crítica à orientação inicial do texto de B. Denvir, ainda que não como resposta a este, começa por afirmar que

"The central relationship in the art process has been the triad of artist-patron-viewer. One could look at art history from the point of view of the effect of patronage; and one could try to equate enlightened patronage with a triumphant art. In so doing one runs the risk of many oversimplifications. (...) it is not enough to equate patronage and power and to assume that good art will come of it. A more relevant criterion would be to take into account the nature of the power that commissions art and the fitness of the artist, the image maker, to formalise the meaning of this power through his work"<sup>233</sup> .

Após esta breve introdução, N. Dubow trata o posicionamento do artista no

---

<sup>233</sup> Dubow, N., "Art, Patronage and Power" ... p. 101.



campo da arte. Situa a sua reflexão num momento pós-industrial que relegou o artista para um segundo plano, "to the very perimeter of life by a new social dynamic marked by a system of mediated persuasion, in which the artist is assigned a secondary role"<sup>234</sup>. Este posicionamento do artista acaba por partilhar em parte a tese de B. Denvir sobre uma mudança de fundo nos modelos de mecenato, ocorrida na passagem da primeira para a segunda metade do século XX. E não resultava apenas do aparecimento dos meios de comunicação de massa e da mobilização destes pelas estruturas de poder. De facto, a própria relação do artista com estas estruturas alterou-se, dizendo N. Dubow que

"A useful way, then of identifying the nexus between traditional art and modernism would be to trace the shift in relationship between art and power: the shift from art as the expression of a dominant power structure to art as an expression of opposition to the processes of power. (...) In so doing the modern artist condemned himself to the position of permanent outsider"<sup>235</sup>.

A partir deste ponto, no qual o autor estabelece um critério sobre que tendências da arte contemporânea considera relevantes, enceta uma breve dissertação em torno da importância do Dada para as neo-vanguardas. Delineia igualmente outras estratégias, expositivas ou de orientação prática, que procuravam recriar esse espaço de visibilidade que o artista parecia ter perdido. E que ao mesmo tempo criticavam as estruturas de poder entretanto constituídas. Termina este trecho a citar Hans Richter, referindo-se ao uso do prefixo anti- como um colchão de penas sobre o qual burgueses e colecionadores se podiam reclinar confortavelmente. Ou seja, para N. Dubow um acto de negação não era suficiente, sendo necessário retornar a um entendimento crítico da função potencial da arte. O que não poderia ser conseguido "through the manipulation of art as a marketable commodity nor as a support system for oppressive ideologies"<sup>236</sup>.

Uma oposição que reflecte igualmente o paradoxo que o autor identifica na relação entre a arte e as estruturas de poder nos dois lados da Cortina de Ferro. A oriente, a função subversiva da arte é relevada pelos condicionamentos a que é sujeita, acabando por efectivamente a valorizar como um elemento activo e participante da e na comunidade. A ocidente, "those societies where artists are nominally free (...)[,] are also those who see art as marginal in its effect on the real and vital interest of the state"<sup>237</sup>.

---

<sup>234</sup> Dubow, N., "Art, Patronage and Power" ... p. 101.

<sup>235</sup> Dubow, N., "Art, Patronage and Power" ... p. 101.

<sup>236</sup> Dubow, N., "Art, Patronage and Power" ... p. 104.

<sup>237</sup> Dubow, N., "Art, Patronage and Power" ... p. 104.

Para N. Dubow compete aos artistas continuar a propor alternativas num mundo em constante mudança. Parecendo assumir que a função potencial da arte é aquela que, nos termos por si utilizados, resulta do cisma entre a arte tradicional e o modernismo: a de manter um distanciamento crítico em relação às estruturas de poder. Embora deva encontrar os meios que lhe permitam tornar-se socialmente relevante.

É notório que N. Dubow se afasta da proposta de M. Bill, que pensava a obra de arte como um bem de consumo, mesmo que cognitivo. Recusava-se assim a jogar o jogo do poder no xadrez que este lhe disponibilizava. Ao mesmo tempo, não colocava o peso das decisões que modelavam o campo da arte, pelo menos no ocidente liberal, sobre os ombros de burocratas, como o fez B. Denvir. Para além de ajudar a frisar a diversidade das abordagens e reflexões que tiveram lugar no Congresso da AICA de Zurique, interessa na comunicação de N. Dubow o questionar da relação entre o campo do poder e o campo da arte. Bem como a distinção que efectua entre os regimes da Europa Oriental e Ocidental. É que, de facto, está implícita na argumentação dos comissários da *Exposição-Diálogo*, nomeadamente no texto introdutório de R. Berger, a defesa de um duplo afastamento, tanto de uma Europa autocrática, como de uma Europa liberal<sup>238</sup>. A estratégia de legitimação discursiva da exposição promovida pelo Conselho da Europa passou, precisamente, por afastar dois tipos de influências na escolha das obras apresentadas em Lisboa. Interferências que poderiam decorrer do mercado da arte ou do poder político. Distanciamento suportado precisamente no nível decisório que B. Denvir denunciava enquanto burocrata.

Contudo, o objectivo de avaliar o papel desempenhado pelos museus de arte contemporânea na sedimentação de uma memória colectiva era claramente assumido. E, consequentemente, como poderiam estes ajudar a definir uma identidade europeia. A que se adicionava o levantamento de uma série de informações sobre os museus, por via dos inquéritos e auto-retratos destes. O que também parecia estar em causa na *Exposição-Diálogo* era perceber se, parafraseando N. Dubow, o campo da arte provocava efeitos relevantes para o estabelecimento de uma dada organização política, social, económica. Ou, numa perspectiva que pode complementar a anterior: entender se através do estudo do campo da arte, pesando o triplo objectivo da exposição, era possível criar mais um elemento, mais uma ferramenta à disposição do processo de

---

<sup>238</sup> Cf. Páginas 185 a 196 desta tese.

racionalização do Estado implicado na noção de governamentalidade de M. Foucault<sup>239</sup>.

### "The Theory of Institutions"

Proferida por Jorge Glusberg, representante da secção argentina da AICA, a comunicação *The Theory of Institutions*<sup>240</sup> ajudará a levantar algumas questões acerca da *Exposição-Diálogo*. Contribui igualmente para terminar um percurso pontuado por algumas questões particulares e que, agora, chega a uma tentativa de análise compreensiva do campo da arte. É o que procura fazer o argentino, começando por argumentar que para discutir a arte "in its productive and reproductive aspects" é necessário construir "a consistent and systematic view of the aspects [sic] constituting the field of culture"<sup>241</sup>. Para tal, diz, há que estabelecer uma teoria da cultura. Que define nestes termos:

"A theory of culture is (...) equivalent to a deepening of the conditions on the basis of which man is transformed into a symbolic being, capable of utilizing signs grouped into systems. This approach to cultural events in order to give art its place among them thus turns into a kind of general anthropology, an «archeology of knowledge», as Michel Foucault proposed. (...) man is a symbolic being, creator of symbols and susceptible of developing values insofar as institutions will allow him to, and the organization of society enables him to. (...) art, culture and society demand to be defined within a systematic framework which (...) will allow one to delve into the aspects of production, reproduction and consumption, a circuit which can be positive or negative. (...) However, both what is positive and what is negative and their evaluation, in the

---

<sup>239</sup> "Por esta palavra, «governamentalidade», entendo o conjunto constituído pelas instituições, os procedimentos, análises e reflexões, os cálculos e as táticas que permitem exercer essa forma bem específica, embora muito complexa, que tem por alvo principal a população, por principal forma de saber a economia política e por instrumento técnico essencial os dispositivos de segurança. Em segundo lugar, por «governamentalidade» entendo a tendência (...) para a preeminência desse tipo de poder que podemos chamar de «governo» sobre todos os outros – soberania, disciplina – e que trouxe, por um lado, o desenvolvimento de toda uma série de aparelhos específicos de governo [e, por outro lado], o desenvolvimento de toda uma série de saberes". Foucault, Michel. *Segurança, território, população*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2008 (2004), pp. 143-144. "Nessa nova governamentalidade e correlativamente a esse novo horizonte de naturalidade social, vocês vêm aparecer o tema de um conhecimento (...) Temos processos que podem ser conhecidos por procedimentos de conhecimento que são do mesmo tipo que qualquer conhecimento científico. (...) É um conhecimento que, em seus próprios procedimentos, deve ser um conhecimento científico". Foucault, M., *Segurança, território, população*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2008 (2004), p. 471.

<sup>240</sup> Glusberg, J., "The Theory of Institutions" in *Art Today: Public and Private Support – Acts of the Congress of the International Association of Art Critics (AICA)*. Zurique: Secção Suíça da AICA, 1979, pp. 115-124.

<sup>241</sup> Glusberg, J., "The Theory of Institutions" ... p. 115.

ultimate instance, obey the cultural objective which a nation sets itself, because, by virtue of them, institutions will be established with a view to the development of creative capacities and individual and general [sic] (...). Man ultimately constitutes the personal manifestation of what society has patiently created in the vast field of culture"<sup>242</sup>.

Apesar desta definição, J. Blugsberg não defende o que designa como teorizações utópicas sobre uma cultura orientada para um fim específico. Critica o estudo dos fenómenos culturais centrado no seu aspecto comunicacional ou apenas nos media, que se havia expandido ao longo da década de 1960. Argumenta que a intervenção nas condições culturais, sociais, políticas ou económicas de uma dada sociedade depende de e colide com sistemas de significação já estabelecidos. Estes têm uma história própria e dispositivos de auto-regulação que não só justificam a impossibilidade de uma "directed culture"<sup>243</sup>, como fundamentam as diferenças intra e interculturais. Em sequência, recusa ainda a total determinação contextual do ser humano à nascença. Por um lado, porque as condições que o rodeiam ao longo da vida não são estáveis. Por outro lado, por as suas percepções serem sempre selectivas. Assim, diz, uma teoria da cultura terá que ser correlativa a uma teoria das instituições, uma vez que considera as instituições o factor condicionante do humano.

Define então a teoria das instituições como "a theory of society and, in particular, of centers or nuclei where the general interests are processed and strategies are drawn up for meeting the needs of man in all areas of life"<sup>244</sup>. Para a construir, J. Glusberg propõe uma inflexão no uso da semiologia. Até aos anos de 1970 esta havia sido normalmente veículo de um modo de análise à organização interna das instituições, no que sintetiza como uma teorização psico-sociológica. Ao invés,

"We shall attempt to approach the problem (...) from a cultural and semiotical viewpoint, considering institutions as creators of discourses – of significant practices – which extend to society as a whole and thus influence man's behaviour and representations"<sup>245</sup>.

Para precisar o que entende por instituição, J. Glusberg distingue instituição de instituído. Porém, ambos os conceitos têm de ser pensados relacionalmente. A

---

<sup>242</sup> Glusberg, J., "The Theory of Institutions"... pp. 115-116.

<sup>243</sup> Glusberg, J., "The Theory of Institutions"... p. 118.

<sup>244</sup> Glusberg, J., "The Theory of Institutions"... p. 118.

<sup>245</sup> Glusberg, J., "The Theory of Institutions"... p. 118.

difficuldade em definir um ou outro resulta dos vários significados para os quais o termo instituição pode remeter. Como por exemplo a família, as instituições que compõem o Estado, um local onde se trabalha socialmente no sentido de instituir dada prática, a língua de uma comunidade, uma prática prescrita socialmente. Em síntese, J. Glusberg reduz o instituído a prescrições sociais, sendo que estas dependem de instituições, materiais ou não, que as veiculem. Por sua vez, o instituído age também sobre a forma das instituições, sobre a sua organização, daqui resultando a indissociabilidade dos dois termos.

Aquela distinção sustenta o propósito do autor em se concentrar nas instituições culturais ou, nas suas palavras, no "cultural apparatus"<sup>246</sup>. Divide-o primeiramente entre organizações públicas ou privadas, autónomas ou dependentes, cujo posicionamento é relacional: aliam-se, opõem-se, antagonizam-se ou competem. Refere então que "institutions linked to the process of production and consumption of art appear as the materialization (...) of the conditions of production of the artistic discourses, as well as of its circulation and appropriation on the part of the public"<sup>247</sup>. Em suma, locais de exposição (museus, galerias), locais de aprendizagem (escolas, academias, universidades), encontros para debate, mecenas (fundações, patronos), entidades ligadas à crítica (AICA, revistas ou jornais especializados).

Procedendo a uma subdivisão do "cultural apparatus", J. Glusberg identifica ainda "para-institutions"<sup>248</sup>. O seu propósito é o de complementar, ajudar ou suportar as instituições. Considera ainda como "para-instituições" oficinas informais, onde futuros artistas aprendem com autores reconhecidos. E inclui igualmente um campo de teorização composto pela crítica, informação, discussão e disseminação de eventos artísticos. Este distingue-se do campo de teorização das instituições por não ser praticado maioritariamente por artistas: "critics, theoreticians and art historians participate in the conformation of the discourse from a singular perspective: a «meta-discourse» regarding art"<sup>249</sup>. Para o autor o seu papel é fundamental, dado que é também através da circulação das obras e da comunicação, através da informação do público, que a arte pode deixar de ser elitista.

Definindo um percurso que considera trans-histórico, pelo menos a partir da

---

<sup>246</sup> Glusberg, J., "The Theory of Institutions"... p. 119.

<sup>247</sup> Glusberg, J., "The Theory of Institutions"... p. 119

<sup>248</sup> Glusberg, J., "The Theory of Institutions"... p. 120.

<sup>249</sup> Glusberg, J., "The Theory of Institutions"... p. 120.

modernidade, considera que a convivência, num mesmo museu, de obras de arte produzidas em tempos diferentes tem uma razão de ser. Corresponde ao facto de os artistas terem produzido – e ainda trabalharem – num enquadramento similar de sistemas simbólicos e "cultural apparatuses". Esse percurso é constituído por dois vectores que efectuem a ligação cultura instituições discursos artísticos<sup>250</sup>. Assim, ao propor um "method of analysis (...) to consider everything referred to the production, circulation, reproduction and consumption of art"<sup>251</sup>, J. Glusberg insiste que a possibilidade de o constituir numa perspectiva unitária é possível a partir de uma teoria dos signos. As relações entre obras de arte, comentários, história e teoria geram o que nomeia como "a Babel of remissions from one medium to another (...). The interplay of institutions, or, better still, of what is instituted, is in the ultimate analysis an interplay of discourses"<sup>252</sup>.

Neste sentido, enumera seis conclusões que correspondem aos ponto de apoio de uma "socio-semiotic prospective of art"<sup>253</sup>, que acabam por resumir a sua intervenção: (1) os discursos da arte são acompanhados por meta-discursos de outra índole que (2) dependem de condições sociais estruturais apenas passíveis de ser abordadas através da análise das operações institucionais. A (3) relação entre as instituições e os seus efeitos é complexa, mas pode ser abordada, no caso da arte, por uma teoria da cultura que examine este vector em específico. No entanto, (4) não se deve proceder a um trabalho meramente classificatório que assuma que os discursos artísticos são os únicos a definir a arte, o que considera um reducionismo. Ou seja, (5) os discursos artísticos, meta-artísticos e para-artísticos estão relacionados com outros discursos sociais por aliança, antagonismo, oposição, identidade ou reforço mútuo. Por fim, (6) os meios de comunicação tanto podem discutir outros meios como as suas condições institucionais de produção, assim "the dynamics of the artistic discourse in its relation with the institutions of other discourses can be the «subject» of a work"<sup>254</sup>.

Esta sistematização da relação entre um conjunto alargado de agentes do campo da arte não deixa de levantar alguns problemas. Desde logo, parte do pressuposto de que a arte é uma forma de comunicação cuja linguagem pode ser decifrada. Assim propondo

---

<sup>250</sup> Cf. Glusberg, J., "The Theory of Institutions"... p. 120. Reproduz-se aqui a notação tipográfica utilizada pelo autor do artigo.

<sup>251</sup> Glusberg, J., "The Theory of Institutions"... p. 121.

<sup>252</sup> Glusberg, J., "The Theory of Institutions"... p. 121.

<sup>253</sup> Glusberg, J., "The Theory of Institutions"... p. 123.

<sup>254</sup> Glusberg, J., "The Theory of Institutions"... p. 123.

que, não obstante parte do significado de uma obra depender do receptor, esta apenas significar o que já estiver<sup>255</sup>. De que modo a decifração articula o que já está encerrado na obra com os significados projectados pelo receptor fica por problematizar. Bem como a incorporação por cada receptor dos códigos necessários para o fazer. É aliás reduzida à seguinte frase: "in the visual arts, this is a fact"<sup>256</sup>. Mas é esta abordagem, que procura reduzir todas as manifestações a um discurso passível de ser discutido a partir da semiologia, que subjaz ao momento final da comunicação. Aí, J. Glusberg expõe o ponto de chegada da sua argumentação: criar um método capaz de analisar a "retórica da arte"<sup>257</sup>, retórica essa que se exprime enquanto "estilo"<sup>258</sup>.

Ainda que se discorde destas últimas premissas de J. Glusberg, percebe-se que, por via da orientação semiológica, funcionam como maneira de sistematizar uma análise passível de desconstruir todos os passos da orientação vectorial que formulou. Uma sistematização em que a cultura informa as instituições e estas os discursos artísticos. Na última frase da sua comunicação J. Glusberg afirma mesmo que: "the examination of this rhetoric should take place in the corresponding level of its conditions of production and with the place it occupies in the set of institutions which define a culture at a certain moment"<sup>259</sup>. Talvez procurasse conciliar a sua estruturação com as discussões em torno da noção de estilo. Discussão que, colocada nestes termos, procura rebater uma história da arte, um discurso sobre arte ou uma teoria da arte de cariz idealista.

Isto é, a "retórica da arte", e portanto um "estilo", não responde a um conjunto de

---

<sup>255</sup> "The meaning which a work awakens in the receiver depends on the meanings which are deposited in what he reads. And we employ the verb to read, because the images decoded the same as words". Glusberg, J., "The Theory of Institutions"... p. 121.

<sup>256</sup> Glusberg, J., "The Theory of Institutions"... p. 121. Em todo o caso, J. Glusberg ainda procura precisar ao longo de dois parágrafos esta afirmação. No entanto a resposta não é conclusiva ou assertiva. Tomando como exemplo a vídeo-arte, refere que esta implica um curto-circuito entre o modo como o espectador se relaciona *a priori* com o objecto, a televisão, e a problematização sobre o próprio meio que encerra parte da produção vídeo. A esta dificuldade adiciona o uso de tecnologia que o receptor não domina ou percebe, desconhecendo igualmente os códigos do artista que lhe permitiriam decifrar a linguagem utilizada por este.

<sup>257</sup> "Henceforward, we will be able to investigate its objective and subjective conditions of production, its languages and the central problem: the rhetoric of art. (...) Rhetoric mixes here with the general conclusions of what we have set forth (...) and it will be seen that the analysis of the objective conditions has already been undertaken". Glusberg, J., "The Theory of Institutions"... p. 124.

<sup>258</sup> "If we turn now to the rhetoric of the artistic discourse and of para-meta-artistic ones, it is because at this point, rhetoric – style – shows itself to be inseparable from external conditions of production and from what we call a «theory of culture». Style is the discursive manifestation of the conditions of production. Consequently, to analyze a style is to analyze at the same time the signs of such conditions. (...) We know that every stylistic change – at least in language – is a semantical change, that it is not possible to alter the form of a message without altering the content". Glusberg, J., "The Theory of Institutions"... p. 124.

<sup>259</sup> Glusberg, J., "The Theory of Institutions"... p. 124.

valores que funcionem enquanto constante. Não correspondendo igualmente a modelos ou teorizações que sejam dados para sempre à totalidade dos objectos artísticos. Ou mesmo à totalidade dos objectos artísticos produzidos em determinado espaço geográfico e limite temporal. Assim, as obras de arte não devem ser discutidas a partir da aproximação a um dado exemplo paradigmático, o que se pode entender a partir da tese weberiana de um tipo de acção ideal com a qual contrastem todas as outras. Que aliás o próprio Max Weber critica enquanto concessão teórica<sup>260</sup>. Do mesmo modo, a ênfase colocada no facto de o receptor ver apenas o que já está contido materialmente na obra não pode ser entendido apenas a partir de um acto de decifração. Neste sentido, pode funcionar como um axioma que orienta a atenção ao objecto e ao modo como este dialoga com o processo de produção, reprodução e consumo a que J. Glusberg se referia.

Transpondo esta grelha de análise para a *Exposição-Diálogo* é possível retirar três conclusões provisórias. Em primeiro lugar, este processo pode equiparar-se ao que R. Berger define como sistema da arte. Para o qual define um circuito: o circuito da pintura. Era esta também parte da proposta da exposição de Lisboa. Traçar uma imagem da arte contemporânea que decorresse do percurso estabelecido por determinadas obras de arte ao longo daquele circuito, daquele sistema. Trajecto que dependeria sempre do entendimento que este ou aquele receptor tivesse destas obras. Que, no caso dos museus, não dizia respeito apenas à sua proposta singular, mas também ao modo como se relacionaria com o restante acervo de cada instituição. Era aí que se poderia situar a formulação de dado entendimento específico da arte contemporânea e, consequentemente, uma qualquer identidade local.

Em segundo lugar, o posicionamento de cada obra de arte enquanto representante de um determinado conjunto de critérios locais poderia afastar a sua valorização face a um só estilo. O que, continuando a utilizar os conceitos a que

---

<sup>260</sup> Segundo Max Weber, para se poder analisar compreensivamente uma acção social, seria necessário recorrer a todo um conjunto de métodos que a pudessem medir. Neste sentido, e porque uma acção puramente racional era desde logo afastada ou colocada como uma grande excepção pelo próprio, era preciso fazer algumas concessões teóricas. Assim, M. Weber refere-se à necessidade de encontrar uma média, um comportamento tipo, que define como um tipo ideal enquanto acção racional contra o qual todas as outras acções pudessem ser contrastadas. É portanto assumido pelo autor alemão que existe um afastamento da realidade, um afastamento em que "tal como em toda a ciência generalizadora, a singularidade das suas abstracções determina necessariamente que os seus conceitos, face à realidade concreta do histórico, sejam relativamente vazios de conteúdo". Weber, M., "Conceitos fundamentais de Sociologia" in Cruz, M. B., *Teorias Sociológicas – I Volume: Os Fundadores e os Clássicos* (6ª edição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p. 600.



recorreu J. Glusberg, correspondia a uma retórica da arte que não deveria ser alargada à totalidade dos objectos de arte. Neste sentido, a *Exposição-Diálogo* constituir-se-ia como um espaço plural, aberto às mais variadas propostas artísticas. Reforçando o propósito de desenhar uma imagem da arte contemporânea e de uma identidade cultural europeia compósita. Isto é, capaz de conferir visibilidade a discursos locais, teóricos e práticos que se coordenariam a partir do conjunto de ligações transnacionais que os formariam.

Por último, a promoção da exposição de Lisboa pelo Conselho da Europa orientava desde logo o modo de recepção. Por um lado, através colocação imediata de um horizonte europeu como coordenando aquilo que se ia ver. Por outro lado, ao confirmar esse horizonte, pelo demonstrar da existência de um conjunto de obras capazes de dialogar entre si independentemente da sua proveniência. Mostrando-se assim um todo cultural europeu que se poderia estabelecer como dado em definitivo. Não no sentido da sua imutabilidade, constância ou cristalização. Antes como confirmação da existência de um campo cultural que de alguma forma era partilhado, sustentando o projecto de integração europeia a que se propunha o Conselho da Europa.

### **O modelo americano**

Para finalizar o panorama sobre algumas das discussões que tinham lugar pouco antes de o Conselho da Europa avançar para a organização da *Exposição-Diálogo*, refere-se uma última comunicação ao Congresso da AICA. Tratou-se da apresentação de um estudo sobre o modelo norte-americano de apoio às artes, focado essencialmente no papel desempenhado pelas grandes fundações privadas. Este tinha como objectivo introduzir a discussão sobre alternativas ao financiamento público do sector cultural. Convirá frisar que, ainda que H.-J. Heusser referisse que o campo cultural tinha registado um aumento do orçamento público disponível, a percepção generalizada era a de que este funcionava sob um sub-financiamento crónico. Como relatado a propósito do inquérito realizado pela AICA, apesar de algumas especificidades nacionais - nomeadamente o caso suíço em que as fundações tendiam a ser de média ou pequena dimensão - este modelo apenas havia sido preponderante nos EUA, na República Federal da Alemanha e em Portugal. Contudo, o número de fundações a actuar no campo da arte estava em expansão, afirmando H.-J. Heusser que nas respostas ao inquérito eram referidas por todas as secções da AICA sedeadas em democracias

liberais.

É Hélène Lassalle, da secção francesa da AICA, quem elabora uma breve apresentação sobre o tema, publicado nas actas do Congresso sob o título *Donations, Foundations, some examples of private initiatives in the United States*<sup>261</sup>. Frisando o crescimento exponencial das Fundações nos EUA ao longo do terceiro quartel do século XX, H. Lassalle inicia o seu texto citando uma conversa da qual não identifica o interlocutor: "today everybody has a foundation as one used to have dogs and canaries"<sup>262</sup>. Baseia este aumento no número de fundações nos Estados-Unidos em dois pilares: em primeiro lugar, "the American mentality, according to tradition, puts its trust in private initiative"<sup>263</sup>; em segundo lugar, o enquadramento legal da cobrança de impostos, que considera deduzível todo o dinheiro gasto ao serviço do país. Em 1978, afirma, as Fundações não estavam enquadradas por qualquer legislação específica, encontrando-se reguladas enquanto organizações sem fins lucrativos. Assim, a dedução de impostos através de doações a Fundações era a mesma que a possível de obter por doações à Igreja, fundos de reforma, entre outros. H. Lassalle vai por isso definir Fundações em termos não legais, considerando a sua descrição provisória: "a sum of money controlled by a certain number of persons for non-profit purposes and according to the law"<sup>264</sup>.

Ainda como ponto prévio, a autora diz não querer tomar partido na discussão sobre o papel das Fundações no campo da arte. Limitar-se-ia a comunicar a explicação que lhe havia sido dada sobre este sistema de apoio à arte. Em traços gerais consistia num compromisso entre o interesse privado e o interesse público. Do ponto de vista privado os benefícios financeiros eram residuais, uma vez que os recursos utilizados pelas Fundações seriam sempre colectados em impostos. Assim sendo, o proveito dos doadores ou criadores de Fundações encontrava-se na possibilidade de promover a sua imagem junto do público enquanto filantropos. Para além de um putativo interesse pessoal nas actividades por elas exercidas. O Estado, por sua vez, desresponsabilizava-

---

<sup>261</sup> Lassalle, H., "Donations, Foundations, some examples of private initiatives in the United States" in *Art Today: Public and Private Support – Acts of the Congress of the International Association of Art Critics (AICA)*. Zurique: Secção Suíça da AICA, 1979, pp. 175-181.

<sup>262</sup> Lassalle, H., "Donations, Foundations, some examples of private initiatives in the United States"... p. 175.

<sup>263</sup> Lassalle, H., "Donations, Foundations, some examples of private initiatives in the United States"... p. 175.

<sup>264</sup> Lassalle, H., "Donations, Foundations, some examples of private initiatives in the United States"... p. 175.

se neste campo, considerado um fardo ou um serviço sem possibilidade de ser fonte de lucro. Ou seja, resumia, tratava-se de "a kind of loan or «carte blanche» as regards the use to which the money is put"<sup>265</sup>.

Este sistema podia ter vantagens quer na óptica pública, quer na privada. Por um lado, a competição entre instituições favoreceria e estimularia as suas actividades. Fosse por tornar mais necessária a distinção entre estas, fosse pelos exemplos que recolhiam entre si. Por outro lado, os privados podiam promover um conjunto de acções ou apoios que não respondiam necessariamente ao escrutínio público. O que permitia arriscar na concretização de projectos ou obras que não correspondessem ao resultado desejado. Neste sentido, os artistas podiam igualmente recolher os apoios necessários para não obedecer estritamente a uma pesquisa e prática que respondesse apenas ao mercado da arte. Distingue então três tipos de organizações sem fins lucrativos particularmente importantes para o campo da arte, que dizia envolvidas na distribuição de doações e na troca de serviços. Um primeiro género, que denomina "«Flow-Through» organisations"<sup>266</sup>, foca-se na recolha e distribuição de doações a outras instituições sem fins lucrativos. Estes fundos permitiam agregar um grande conjunto de pequenos donativos por garantirem um uso correcto das somas agregadas.

O segundo tipo é composto por fundações cujo modelo de apoio é similar ao anterior. Contudo, estas são financeiramente autónomas, obtendo os seus rendimentos a partir da capitalização de bens próprios<sup>267</sup>. Como exemplos são referidas as já citadas Ford Foundation, Rockefeller Foundation, Samuel H. Kress Foundation e Andrew Mellon Foundation. Fundações que mobilizavam grandes quantias de dinheiro que de outra forma seriam captadas pelos impostos, por via da taxação de lucros ou por impostos recolhidos após o óbito dos fundadores. Os meios financeiros assim concentrados eram distribuídos por pequenas organizações, com orçamentos reduzidos e normalmente dependendo do trabalho de voluntários. Estas dedicavam-se às mais diversas áreas, desde a organização de iniciativas culturais e ecológicas, ao apoio a igrejas. Porém, os recursos daquelas Fundações eram distribuídos fundamentalmente

---

<sup>265</sup> Lassalle, H., "Donations, Foundations, some examples of private initiatives in the United States"... p. 179.

<sup>266</sup> Lassalle, H., "Donations, Foundations, some examples of private initiatives in the United States"... p. 176. O exemplo avançado é o United Fund.

<sup>267</sup> Cf. Lassalle, H., "Donations, Foundations, some examples of private initiatives in the United States"... p. 175.

pelo que H. Lassalle identifica como organizações operacionais<sup>268</sup>: universidades, hospitais e museus. No caso dos museus, que a autora desenvolve um pouco mais, refere que estes tinham outras fontes de financiamento. Quer próprias, quer por doações de outras empresas que procuravam benefícios fiscais, quer ainda por apoios do Estado. Que no caso norte-americano podiam ser obtidas pelo National Endowment for the Arts. No entanto, aquelas Fundações podiam ainda suportar directamente aquisições<sup>269</sup> ou actividades regulares, como o restauro, a investigação ou a publicação de catálogos.

Um terceiro tipo de fundação<sup>270</sup> é composto por aquelas que, tal como as anteriores, detêm meios financeiros próprios. Contudo, para além do apoio a organizações externas usam directamente os fundos à sua disposição. Nestes casos, que ocorriam mais particularmente no campo da arte, as Fundações surgiam associadas a uma só pessoa ou família, colocando à disposição da mesma bens de valor avultado. Capazes de assegurar a criação e manutenção de um museu, por exemplo. Entre estes, a autora destaca o Paul Getty Museum<sup>271</sup> ou a criação futura, à data, de um centro de artes audio-visuais em Filadélfia pelo Annenberg Fund<sup>272</sup>. Para além de comissionarem a produção de obras, estas Fundações participam ainda em todos os níveis destacados no ponto anterior, como era o caso da Menil Foundation<sup>273</sup>.

No segundo e terceiro tipos de Fundação, os seus fundadores tornam-se accionistas, sendo cada instituição gerida por um conselho de administração que pode variar a sua composição mediante a dimensão da mesma. No entanto, reforça H. Lassalle, do ponto de vista da gestão as Fundações poderão ser divididas em dois grandes grupos<sup>274</sup>. Um é composto por Fundações públicas, que dependem de um conjunto alargado de accionistas, sendo a percentagem de acções limitada

---

<sup>268</sup> Cf. Lassalle, H., "Donations, Foundations, some examples of private initiatives in the United States"... p. 176.

<sup>269</sup> No caso das aquisições, H. Lassalle indica que as Fundações Andrew Mellon, Ford e Samuel H. Kress haviam sido responsáveis pela compra de mais de três mil obras de arte para integrar os acervos de setenta e seis museus norte-americanos. Cf. Lassalle, H., "Donations, Foundations, some examples of private initiatives in the United States"... p. 176.

<sup>270</sup> Lassalle, H., "Donations, Foundations, some examples of private initiatives in the United States"... p. 175.

<sup>271</sup> Inaugurado em 1954, em Malibu, após a criação do J. Paul Getty Museum Trust no ano anterior.

<sup>272</sup> Não foi possível apurar quando foi constituído este fundo. No entanto, em 1959 é já através deste que Walter H. Annenberg financia a criação em Filadélfia da Annenberg School of Communication, em colaboração com a University of Pennsylvania. Actualmente o fundo deverá estar incorporado na Annenberg Foundation, criada em 1989 e sediada em Los Angeles.

<sup>273</sup> Fundada em 1954 e sediada em Houston com o propósito principal de gerir a Colecção Menil, constituída por Dominique Schlumberger e John de Menil.

<sup>274</sup> Lassalle, H., "Donations, Foundations, some examples of private initiatives in the United States"... p. 176.

estatutariamente. O outro compreende fundações privadas, dirigidas por uma pessoa ou por um conjunto limitado de gestores. Neste último caso a fiscalização pelas autoridades estatais é mais aprofundada, para evitar que funcionem como veículos de fuga aos impostos, através de fundos que, por via da fundação, são redireccionados em favor dos próprios dirigentes.

Este breve apontamento sobre o funcionamento das fundações nos EUA enquadra dois assuntos que são relevantes para *Exposição-Diálogo* e que se interseccionam. A partir da década de 1970, pelos efeitos das crises financeiras com que esta se iniciou e pela afirmação de uma direita liberal nos anos seguintes, o problema da diversificação do financiamento ao sector cultural irá ser constantemente equacionado<sup>275</sup>. A referência a Portugal como um dos países onde o modelo americano se podia identificar, por via da Fundação Calouste Gulbenkian, ajuda assim a situar o contexto em que a *Exposição-Diálogo* é organizada. Por um lado, enquadrava-se neste movimento de procura de financiamento não-estatal para actividades culturais. Aliás, o aumento de fundos para o desenvolvimento do programa cultural do Conselho da Europa irá ser sucessivamente discutido ao longo do período em que têm lugar as reuniões preparatórias da *Exposição-Diálogo*, como se verá no segundo capítulo desta tese.

Por outro lado, dificilmente em Portugal, logo após a realização da XVII Exposição de Arte, Cultura e Ciência, em 1983, haveria capacidade financeira para custear uma outra exposição internacional. Nomeadamente uma exposição que, no caso vertente, obrigaria a um enorme investimento num Museu Nacional de Arte Contemporânea. Como se verá no capítulo seguinte, era própria Fundação que parecia querer entrar no jogo de afirmação em contexto europeu. Inserindo-se porventura numa das dinâmicas realçadas por H. Lassalle, quando refere que uma das virtudes deste modelo residia, precisamente, na criação de um contexto concorrencial entre as várias fundações. Porém, não será exactamente aí que deve ser colocado o interesse da F. C. Gulbenkian. Antes, tratar-se-ia de uma tentativa de afirmação do Centro de Arte Moderna num contexto museológico europeu, independentemente de os museus com quem pretendia dialogar serem extensões de fundações privadas ou entidades públicas.

---

<sup>275</sup> Cf. Páginas 288 e 292 desta tese.

## Conclusão

Ao longo deste primeiro capítulo procurou-se enquadrar a *Exposição-Diálogo* por duas vias. Num primeiro momento através de um percurso pelo trabalho de R. Berger que ajudasse a situar o seu pensamento. Começou-se por traçar uma inflexão da sua abordagem ao campo da arte a partir de duas obras de maior fôlego: *Connaissance de la Peinture* (1958) e *La Mutation des Signes* (1972). Em *Connaissance de la Peinture* está presente uma concepção de arte que exige ao receptor uma predisposição diferente à quotidiana na sua aproximação à obra de arte. É então esta que vai agir sobre o sujeito, consequentemente modificando a sua percepção do mundo. Em *La Mutation des Signes*, por sua vez, o autor suíço vai tentar identificar o modo como alterações na forma de construção de significados se repercutem também no campo da arte.

De seguida, articularam-se algumas das discussões de *La Mutation des Signes* com outros dois textos. *Ways of Seeing* (1972), de John Berger, e *A Sociedade do Espectáculo* (1967), de G. Debord, discutindo-se o que os poderia aproximar ou afastar no entendimento de que era necessário que cada sujeito se tornasse um elemento activo na construção quotidiana da história. Diálogo que parte da preocupação de R. Berger em abordar o modo como aquilo que se considera arte se constitui para cada um de nós, cruzando-se de seguida com a sua tese de que já não é possível pensar o mundo a partir da referência a uma "realidade primeira ou primária". Para estabilizar o modo como R. Berger entendia o campo da arte, fez-se então uma breve abordagem a um texto que publica em 1973, *Sur la Route d'Abdère*.

Neste último texto chega-se a uma noção de operatividade que permite estabelecer a passagem para os três *Salon International de Galeries-Pilote* (1963, 1966, 1970). R. Berger pensa estes salões a partir de um circuito da pintura que estará presente na definição de um sistema da arte moderna que apresenta no *Catálogo-Dossier* da *Exposição-Diálogo*. Neles, a par da inquirição ao modo como se dinamizam as tensões do campo da arte, presente em *La Mutation des Signes*, vai trabalhar a partir de um agente, a galeria, que considerava fundamental para a sua estruturação. Constrói então um modelo expositivo com o objectivo de analisar activamente o papel desses mesmos agentes, tentando perceber quais os caminhos abertos pela produção artística mais recente. É nos *Salon International de Galeries-Pilote* que se encontra o antecedente mais longínquo da proposta que R. Berger vai realizar ao Conselho da Europa, tendo em vista a organização do que vem a ser a *Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea*

na Europa.

No *Catálogo-Dossier* da exposição, porém, o suíço adianta que esta havia surgido no âmbito do Congresso e Assembleia-Geral da AICA de 1978, realizado na Suíça sob o tema *Art Today: Public and Private Support*. Ainda que não tenha sido possível encontrar qualquer referência à exposição realizada em Lisboa, em 1985, considerou-se pertinente discutir algumas das comunicações que aí tiveram lugar. Abriu-se assim uma segunda via para o enquadramento da exposição de Lisboa, nomeadamente por permitir levantar questões que se colocavam na passagem da década de 1970 para a seguinte.

Em primeiro lugar, aborda-se o relatório de H.-J. Heusser sobre o inquérito promovido pela AICA, ajudando a mapear o campo da arte. De seguida aborda-se a apresentação de M. Bill. Partindo do entendimento da obra de arte como "consumer-product for the mind", esta permite chegar a uma concepção da estruturação do campo da arte não muito distante da de um circuito da pintura de R. Berger. Referem-se ainda duas comunicações ao Congresso, *Bureaucrat as Patron*, por B. Denvir, e *Art, Patronage and Power*, de N. Dubow. A primeira ajuda a situar a emergência de um nível decisório intermédio que, segundo B. Denvir, concentrava o poder *de facto* no campo da arte: os burocratas. Nível decisório que poderá ser equiparado ao dos directores de museus, nas escolhas dos quais repousava a tentativa de legitimação da *Exposição-Diálogo* por via do afastamento de qualquer interferência política ou do mercado da arte. A segunda, por sua vez, foca-se na ligação entre arte e poder, partindo do modo como os artistas se viam relegados para um segundo plano face ao aparelho mediático. Neste sentido, considera que a arte contemporânea deveria manter um distanciamento crítico em relação às estruturas de poder, ainda que procurando formas de se tornar socialmente relevante. Esta posição de N. Dubow acaba por elucidar um dos problemas que irão ser colocados pela *Exposição-Diálogo*. Isto é, a dificuldade em dar um panorama das práticas artísticas contemporâneas sem, com elas, questionar o próprio movimento de legitimação de uma qualquer circunscrição política, no caso a compreendida pelo Conselho da Europa.

Aborda-se ainda a apresentação de J. Glusberg, *The Theory of Institutions*, dado que esta foi a única a tentar traçar um método de análise compreensivo do campo da arte, que denominou como método socio-semiológico. Foi assim possível chegar a uma formulação que discutisse previamente a relação entre os cortes nacionais e uma

imagem compósita da arte contemporânea na Europa, tal como prevista no modelo expositivo proposto por R. Berger. Por fim, traça-se um breve panorama sobre o modelo de apoio privado norte-americano a partir da sua apresentação por H. Lassalle. Neste caso, a sua relevância relaciona-se não só com a própria afirmação do Centro de Arte Moderna num contexto europeu, mas também com as discussões sobre alternativas aos modelos de financiamento público do sector cultural que vão ter lugar a partir de inícios da década de 1970.

Terminado este enquadramento, que não visa uma contextualização em absoluto da *Exposição-Diálogo*, mas sim o levantar de alguns dos temas com os quais esta se pôde relacionar, entrar-se-á agora mais estritamente no contexto da *Exposição-Diálogo*. Tendo em vista a organização de uma grande exposição internacional de arte contemporânea sob a alçada do Conselho da Europa foi organizado um Colóquio, em Delfos, em 1981. Aí, discutir-se-ia a proposta de R. Berger, que como já referido não se afastava em demasia dos pressupostos dos *Salon*, que este virá a fixar no *Catálogo-Dossier* sob aquilo que designa como o conceito de *exposição-diálogo*. De seguida acompanhar-se-á o restante processo de preparação da *Exposição-Diálogo*, fundamentalmente através dos Relatórios das reuniões entre os directores dos museus participantes na exposição realizada na Fundação Calouste Gulbenkian.



## Capítulo 2 – A engenharia da *Exposição-Diálogo*

Em 1981 inicia-se o caminho que levará à inauguração da *Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* cerca de quatro anos mais tarde. O primeiro passo consistiu na realização de um Colóquio com o objectivo de apresentar e discutir um modelo expositivo proposto por R. Berger. Terminado o Colóquio, a Fundação Calouste Gulbenkian demonstra estar interessada na organização desta exposição, na qual viria a participar o seu futuro Centro de Arte Moderna. É marcada então uma reunião preliminar, a primeira de uma série reuniões entre directores de museus e centros de arte moderna. Ao longo destes encontros, que se acompanharão cronologicamente, assistir-se-á a avanços e recuos no conjunto de instituições participantes, chegando a colocar-se em causa a própria realização da *Exposição-Diálogo*.

Os relatórios destas reuniões, produzidos para o Conselho da Europa, permitem seguir as discussões que aí tiveram lugar e aquilo que se pode designar como uma engenharia da exposição. Depois de proposto um modelo, é ao longo destas reuniões que se vai definir a sua operacionalização. Apesar de muitas informações não constarem da documentação pesquisada, nomeadamente uma sustentação clara das opções de cada museu no que dizia respeito às obras de arte a apresentar em Lisboa, é possível precisar o que implicava afinal a proposta de R. Berger. Contudo, num volte-face de que o próprio dirá constituir um projecto totalmente novo, o seu modelo expositivo irá ser abandonado. Colocava-se de lado a justaposição das representações de cada museu em favor de uma apresentação conjunta. Esta alteração de fundo na materialização da *Exposição-Diálogo* irá reverberar nos textos do *Catálogo-Dossier*, que se abordarão no início do capítulo seguinte.

### 2.1 – O Colóquio no Centro Cultural Europeu de Delfos em 1981: *Images de notre identité: Les musées européens vous proposent*

Entre 14 e 16 de Abril de 1981 realiza-se no Centro Cultural Europeu de Delfos,

na Grécia, o Colóquio *Images de notre identité: Les musées européens vous proposent*, co-organizado pelo Centro Cultural e pelo Conselho da Europa. Segundo o programa enviado<sup>276</sup> aos participantes<sup>277</sup>, cada um dos três dias seria dedicado à discussão de um tema diferente, num calendário pontuado por visitas ao Museu de Delfos e outros locais<sup>278</sup>. Ainda que não tenha sido possível encontrar actas publicadas do Colóquio, a documentação coligida nos arquivos da Fundação Calouste Gulbenkian permite enquadrar as discussões que ali tiveram lugar, nomeadamente através da cópia do Relatório<sup>279</sup> de R. Berger. Este inclui em anexo um conjunto de documentos de trabalho

<sup>276</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. [s/r] Carta de 13 de Março de 1981. O programa é enviado pelo Centro Cultural Europeu de Delfos aos participantes no Colóquio por carta datada de 13 de Março de 1981.

<sup>277</sup> Participam no Colóquio, pela ordem disposta na lista de participantes enviada por René Berger ao Conselho da Europa: M. K. Geirlandt, Director do Palais des Beaux-Arts de Bruxelas, Bélgica; M. Giorgio de Marchis, representando a Galleria Nazionale d'Art Moderna de Roma, Itália; Suzanne Page, Directora do A.R.C. Musée d'Art Moderne de Paris, França; Maria Teresa Gomes Ferreira, Directora do Museu Gulbenkian da Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa, Portugal; Else Bulow, Directora do Nordjyllands Kunstmuseum de Aalborg, Dinamarca; Dan Haulica, Redactor-Chefe da revista Secolul XX, editada em Bucareste, Roménia; Lionel de Roulet, residente em Goxwiller, França (sem mais informação); René Berger, Director do Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, Suíça; Francis Cheetham, Castle Museum, Norfolk, Reino Unido; Rosa Maria Malet, Directora Interina da Fundació Joan Miró, Barcelona, Espanha; Katharina Schmidt, Directora da Kunstalle de Baden-Baden, Alemanha; Nadine Lehn, Directora do Musée d'Art Moderne de Estrasburgo, França; Miodrag H. Protić, Director do Muzej Savremene Umetnosti (Museu de Arte Moderna) de Belgrado, ex-Jugoslávia; Tony Spiteris, Historiador da Arte residente em Atenas, Grécia; José Sommer Ribeiro, Director do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (ainda que à data o Centro de Arte Moderna se encontrasse em fase de projecto/construção, Sommer Ribeiro surge já identificado como o seu Director). Na qualidade de Crítico de Arte está presente Luddo Reekens, residente em Bruxelas, Bélgica. Por fim, enquanto Coleccionadores estiveram presentes no Colóquio: Roger Matthys, residente em Deurle, Bélgica; e Georges Empiricos, residente em Jouxteins-Mezery, Suíça. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32, anexo nº4, pp. 22-25.

<sup>278</sup> A 14 de Abril, pelas 16h00, iniciam-se os trabalhos no anfiteatro do Centro, numa sessão denominada *Situation actuelle des Musées d'Art Contemporain (achats-expositions, documentation)*. No dia seguinte, dedicado ao tema *Examen critique de cette situation (orientation général des achats et des activités)*", decorrem três sessões de trabalho, duas de manhã e uma ao final da tarde. Por fim, a 16 de Abril, debate-se em duas sessões *Possibilité(s) existante(s) de remédier à cette situation par une confrontation périodique internationale qui puisse rendre compte, de façon adéquate de notre identité culturelle*". Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. [s/r]. Programa do Colóquio de Delfos: *Images de notre identité: Les musées européens vous proposent*.

<sup>279</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32. O Relatório é terminado em Lausanne, a 15 de Maio de 1981, e enviado ao Conselho da Europa a tempo da 40ª Sessão do seu Conselho para a Cooperação Cultural, realizada em Estrasburgo entre 23 e 26 de Junho do mesmo ano. Note-se ainda que apesar de em todos os outros documentos esta iniciativa ser referida como colóquio, desde logo na programação do Centro Cultural de Delfos e restante documentação oficial do Conselho da Europa, René Berger refere-se ao mesmo como seminário. Deve ainda frisar-se que tal como já avançado no Primeiro Capítulo, a propósito da referência de R. Berger ao Congresso da AICA de 1978 no *Catálogo-Dossier*, no documento de trabalho nº1 R. Berger indica que o projecto havia sido apresentado pela primeira vez naquele Congresso. Tendo sido posteriormente testado na exposição conjunta do Musée des Beaux-Arts de Lausanne e da Kunsthhaus de Zurique, em 1980, ainda que limitada a artistas suíços. A referência a esta limitação por R. Berger poderá ser relevante na medida em que não supõe uma sobreposição entre o alcance europeu agora requerido e o escopo nacional da exposição de 1980. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32, anexo nº 1 – Documento de trabalho nº 1... p. 11.

composto por uma breve exposição geral sobre os temas em discussão<sup>280</sup>, uma nota analítica<sup>281</sup> e um questionário<sup>282</sup>, bem como a lista de participantes<sup>283</sup> e a Declaração Final do Colóquio<sup>284</sup>. Além do Relatório, encontra-se entre a documentação do Arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian: a versão escrita da comunicação de Miodrag H. Proti<sup>285</sup>; a cópia de uma proposta por Francis Cheetham para a constituição de uma associação europeia de museus<sup>286</sup> (anterior à data da realização do Colóquio mas certamente por ele aí apresentada ou discutida); e, ainda, a troca de correspondência entre R. Berger e C. R. Zaher, Directora da Divisão de Promoção do Livro e das Trocas Culturais Internacionais da UNESCO<sup>287</sup>, sobre a composição de uma colecção de diapositivos de obras de arte contemporânea a editar pela UNESCO. Ao tratar o Relatório enviado por R. Berger ao Conselho da Europa far-se-á menção aos documentos de trabalho anexados, discutindo igualmente a restante documentação encontrada.

### Uma introdução ao Colóquio do Delfos

O Relatório de R. Berger começa por ancorar a iniciativa à decisão tomada na Sessão do Conselho para a Cooperação Cultural do Conselho da Europa (CDCC), realizada em Estrasburgo entre 23 e 26 de Junho de 1980<sup>288</sup>, ao cumprimento da Recomendação 850 da Assembleia Parlamentar do Conselho da Europa de 30 de Janeiro de 1979<sup>289</sup>, bem como à Resolução VI decidida na 3ª Conferência de Ministros

<sup>280</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32, anexo nº 1 – Documento de trabalho nº 1: "Exposé d'ensemble", p. 11-14.

<sup>281</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32, anexo nº 2 – Documento de trabalho nº 2: "Note analytique", pp. 15-18.

<sup>282</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32, anexo nº 3 – Documento de trabalho nº 3: "Questionnaire", pp.20-21.

<sup>283</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32, anexo nº 4 – "Liste des participants au séminaire de Delphes", pp. 22-25.

<sup>284</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32, anexo nº 5 – "Déclaration finale", pp.26-27.

<sup>285</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. [s/r] Comunicação de Miodrag H. Proti .

<sup>286</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. [s/r] Proposta de Francis Cheetham.

<sup>287</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. [s/r] Correspondência entre R. Berger e C. R. Zaher.

<sup>288</sup> Na pesquisa efectuada na base de dados on-line do Conselho da Europa não se encontrou o Relatório desta Sessão.

<sup>289</sup> Council of Europe Parliamentary Assembly, Recommendation 850 (1979) on European Cultural Cooperation (Adopted by the Assembly on 30 January 1979 (20th Sitting)). Todos os documentos constantes dos arquivos do Conselho da Europa foram consultados a partir das bases de dados on-line disponibilizadas por este. Após sucessivas remodelações encontram-se por agora acessíveis em linha no seguinte endereço electrónico: [Em linha, consultado a 22 de Fevereiro de 2019] <http://normalsup.coe.int/uhtbin/cgisirsi.exe/?ps=PwqjA4UqCg/ARCHIVES/X/60/79/X>.

Responsáveis pelos Assuntos Culturais, decorrida no Luxemburgo entre 5 e 7 de Maio de 1981<sup>290</sup>. A partir do cruzamento dos dois documentos consultados pode afirmar-se que se tratava de prosseguir os objectivos da Convenção Cultural Europeia, procedendo-se a uma actividade no campo cultural que afirmasse uma herança cultural europeia comum. Ao mesmo tempo, procurava discutir-se o papel reservado aos museus de arte moderna e contemporânea nos esforços de coordenação e cooperação cultural dos Estados signatários da Convenção Cultural, bem como por parte de instituições neles sedeadas, na senda do sucesso atribuído às Exposições Europeias de Arte promovidas pelo Conselho da Europa. O entendimento sistémico do campo cultural e dos seus agentes poderá igualmente reforçar a aceitação da proposta efectuada por R. Berger ao Conselho da Europa, uma vez que esta partilha do disposto no final da Resolução VI (1980).

Sucintamente, a Recomendação 850 (1979) reafirma a Convenção Cultural Europeia como o documento que deve reger a cooperação cultural europeia. Propõe não só a sua assinatura pelas Comunidades Europeias<sup>291</sup>, mas também que as actividades da Comunidade Económica Europeia, ainda que sob alçada do Tratado de Roma, possam estar abertas a outros países europeus. Alerta ainda para a necessidade de coordenação entre todas as instituições envolvidas para assim prever a sobreposição, duplicação ou contradição das suas actividades culturais. Destaca ainda que caso se concretizasse a proposta por parte das Comunidades Europeias de criação de uma Fundação Europeia dedicada ao campo cultural, ao Conselho da Europa caberia representação nos corpos administrativos. Esta Fundação deveria ainda contribuir para a cooperação cultural em toda a Europa e não apenas entre os Estados-Membros das Comunidades Europeias. Reforça ainda, por duas vezes, a necessidade de envidar todos os esforços para que a dotação orçamental das actividades culturais do Conselho da Europa fosse aumentada.

Por seu lado, a Resolução VI (1980) afirma que as políticas de cooperação cultural apenas podiam ser desenvolvidas se mobilizados todos os recursos culturais dos Estados-Membros. Relevava a necessidade de explorar a relação entre a herança cultural e a identidade cultural europeia de modo a enquadrar uma política cultural que, traçando

---

<sup>290</sup> Council of Europe Conference of Ministers with Responsibility for Cultural Affairs, Resolution VI (1980) on Museums, libraries and archives as means of promotion cultural development (Adopted by the 3rd Conference of Ministers with Responsibility for Cultural Affairs, Luxembourg, 5-7 May 1981).

<sup>291</sup> À data constituída pela CEE – Comunidade Económica Europeia, CEEA – Comunidade Europeia da Energia Atómica e CECA – Comunidade Europeia do Carvão e do Aço, esta extinta em 2002 após expirar o Tratado de Paris, assinado a 18 de Abril de 1951. Actualmente é composta pela UE – União Europeia, que rege os recursos e actividades anteriormente sob alçada da CECA, e pela CEEA.

esta ligação, aproveitasse as crescentes exigências do público neste campo. Deste modo, destaca favoravelmente a tendência das Exposições Europeias de Arte em estimular o pensamento sobre grandes períodos da civilização ocidental, pensando a arte no seu enquadramento social, económico e político. Isto para além do já reconhecido papel junto das populações ao reforçar o que é entendido como a riqueza da sua herança comum. Referia ainda as conclusões de um Colóquio realizado igualmente no Centro Cultural Europeu de Delfos, em Maio de 1980, com o tema *The Cultural Identity of Europe Past and Present*<sup>292</sup>, que indicavam a necessidade de cooperação e coordenação entre museus de arte moderna.

Na Resolução VI (1980), os museus, tal como as bibliotecas e os arquivos, são considerados instrumentos fundamentais para a promoção e desenvolvimento cultural europeus. Propõe-se por isso um estudo que visaria tratar a indispensável adequação das maiores instituições culturais às necessidades de um público que se vinha modificando. Ao mesmo tempo congratulava-se a criação de prémios europeus de museologia<sup>293</sup> pelo seu encorajamento à actividade de museus de pequenas dimensões. Afirma-se em sequência que o trabalho do Conselho da Europa deveria atentar a museus, bibliotecas e arquivos como um sistema cultural educativo e de comunicação. Assim, dever-se-iam estudar as possibilidades de informar estes agentes dos meios de cooperação existentes, tal como do desenvolvimento de redes europeias que aprofundassem essa mesma cooperação e coordenação.

Regressando ao Relatório redigido por R. Berger, este destaca na Introdução a ampla cobertura mediática do Colóquio por parte da imprensa grega<sup>294</sup>. Reforça igualmente, numa nota inicial, a escolha alargada de convidados a participar nas sessões, com o duplo objectivo de melhor precisar a situação coeva da arte moderna e de discutir o projecto apresentado<sup>295</sup>. Segundo o autor, o relatório visa tocar três pontos principais, a saber: elaborar um ponto de situação da arte moderna; definir a natureza e

---

<sup>292</sup> Na pesquisa efectuada não se encontraram as actas ou o relatório deste Colóquio. O local, tema e data podem ser encontradas no Registo Oficial da 3ª Conferência de Ministros Responsáveis pelos Assuntos Culturais. Cf. Council of Europe, Conference of Ministers with Responsibility for Cultural Affairs, 3rd Conference, Luxembourg, 5-7 May 1981, Official Record of the Conference. Strasbourg: Council of Europe, 1981, p. 145.

<sup>293</sup> Criados em 1977.

<sup>294</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32, p. 2. A que não terá sido alheio o jantar entre os participantes e jornalistas organizado pelos promotores em Atenas, no dia 13 de Abril de 1981, que se enquadra na diplomacia cultural do Conselho da Europa e, de certo modo, integra o protocolo das iniciativas por este organizadas.

<sup>295</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p.2.

o papel dos museus de arte moderna; e examinar o modo como o Conselho da Europa podia promover uma exposição nos moldes adiantados pelo tema do Colóquio. Iniciativa que visava prolongar a actividade que o Conselho vinha já desenvolvendo com as exposições históricas<sup>296</sup>. Como exposto na Introdução, estes três pontos coincidem com e vêm confirmar os três objectivos já identificados numa fase inicial da investigação e que se afirmava coordenarem a *Exposição-Diálogo*<sup>297</sup>.

De seguida, numa secção do Relatório intitulada "Rôle de l'art dans la constitution des identités culturelles"<sup>298</sup>, R. Berger começa por lançar as bases do projecto que viria a dar lugar à *Exposição-Diálogo*. Refere a arte como o fenómeno privilegiado, que permitia traçar "les visages du passé"<sup>299</sup> para lá da história diplomática, militar ou das ideias. É a arte, continua, que melhor possibilita a qualificação de uma identidade civilizacional, embora não a defina totalmente<sup>300</sup>. Para o autor, a história da arte, os museus e o turismo cultural ajudam a perceber a "physionomie" e os "traits distinctifs" de cada momento histórico de um determinado território<sup>301</sup>, actuando junto de um público alargado. O que se confirmava pela crescente afluência a exposições como a dedicada à descoberta do túmulo de Toutankhamon<sup>302</sup> ou a retrospectiva da obra de Picasso, realizada no MoMa<sup>303</sup>. Assim, defende que a arte desempenha um papel fundamental na definição da identidade cultural, cuja investigação corresponde a um desejo cada vez mais sentido pelo público que dependia também de um aumento do interesse pela arte. Resultado da sua presença cada vez maior no espaço público<sup>304</sup>. Esta ideia é aprofundada no Documento de Trabalho nº1:

---

<sup>296</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p.2.

<sup>297</sup> Cf. Página 12 desta tese.

<sup>298</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p. 3.

<sup>299</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p. 3. Sublinhado no original.

<sup>300</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p. 3.

<sup>301</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p.3. Destacam-se estas palavras uma vez que é notório o uso por R. Berger de expressões como "rosto do passado", "fisionomia" ou "traço distintivo", termos que podem materializar retoricamente o estabelecimento de um dado cruzamento espaço-tempo na sua possível definição identitária e/ou civilizacional. Sendo também com eles que se pode precisar a sua possível distinção. Está-se talvez perante uma concessão prática à recusa teórica que efectua de uma linha de trabalho de carácter psicologizante, como se viu no sub-capítulo que lhe foi dedicado anteriormente. Ou seja, parece existir de facto uma incapacidade de fuga ao modelo psicologizante numa política cultural assente na identidade.

<sup>302</sup> *The Treasures of Tutankhamun*. British Museum, Londres, 29 de Março a 31 de Dezembro, 1972. Até 1981 esta exposição circulou ainda pela URSS, Canadá, EUA e República Federal da Alemanha.

<sup>303</sup> *Pablo Picasso: a retrospective*. Museum of Modern Art, Nova Iorque, 16 de Maio – 30 de Setembro, 1980.

<sup>304</sup> Cf. Berger, René – Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p. 3. Esta tese de R. Berger foi já discutida no sub-capítulo a ele dedicado, quando refere a importância cada vez maior que a arte vem a assumir no quotidiano pela crescente condição de

"c'est par l'art que nous continuons à nous situer, par lui que nous continuons à déchiffrer le visage des civilisation (...) [a que] l'oeuvre d'art propose une approche sensible"<sup>305</sup>.

O projecto que apresenta ao Conselho da Europa relaciona-se desta forma com as já referidas exposições de arte de pendor histórico, ao debruçar-se sobre uma possível identidade cultural europeia. Todavia procurava suprir uma falha que R. Berger encontra na programação do Conselho. Por se focarem exclusivamente no passado, as Exposições de Arte não preenchiam totalmente o objectivo político do Conselho da Europa. Um propósito que, segundo o suíço, "ne se réduit pas à une institution historique; il prétend s'occuper du présent et viser l'avenir"<sup>306</sup>. O que sucederia ao promover uma exposição sobre arte contemporânea.

A posição de R. Berger face ao programa de exposições do Conselho da Europa é bastante discutível. As exposições históricas não pretendiam só pesquisar sobre um património e uma identidade comum europeia. Também tinham como propósito veicular uma ideia de comunidade cultural, tomando por isso papel activo na constituição de um possível futuro. Não obstante, as palavras do Director do Museu de Belas-Artes de Lausanne talvez possam ser interpretadas de uma outra forma: era fundamental para o Conselho da Europa agir sobre o presente, proporcionando ferramentas adequadas para o seu estudo. Procurando no presente uma identidade comum que não se limitasse à procura de uma qualquer raiz histórica, de um passado passível de ser cristalizado. Poderia assim agir sobre o futuro a partir do conhecimento de um presente em mutação. Deste modo, acrescenta no Documento de Trabalho nº2 que

"une telle initiative, dans la mesure où elle serait menée rigoureusement, serait à même de fournir, pour la première fois, une image précise de notre identité culturelle à travers des arts plastiques, (...) constituant une réponse à la mission que s'est fixée le Conseil de l'Europe dans le cadre de ses activités

---

reproduzibilidade das obras de arte. À qual se adiciona a maior capacidade de deslocação proporcionada pelo desenvolvimento dos meios de transporte e, coordenado com estes, o crescimento exponencial do turismo de massas. Esta visibilidade, no entanto, leva aos problemas enunciados já na comunicação de H.-J. Heusser no Congresso da AICA de 1978, levando a conflitos entre decisores e público, implicando a popularização ou a democratização da arte.

<sup>305</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32, anexo nº 1 – Documento de trabalho nº 1... p. 12. Sublinhado no original.

<sup>306</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32, p. 3.

culturelles"<sup>307</sup>.

Esta "missão", no sentido que se acaba de conferir às palavras de R. Berger, parece ser definida de modo mais preciso no questionário que preparou para os trabalhos do Colóquio. Pode depreender-se o entendimento do autor sobre a actividade do Conselho da Europa a partir da última pergunta do questionário. Confirmando o objectivo fundamental deste projecto, pelo menos na sua defesa e articulação junto do Conselho da Europa:

"Y-a-t-il à proumouvoir l'idée d'une confrontation périodique internationale qui, par le truchement des musées, refléterait, hors des distortions et des occultations, l'image d'une identité culturelle de l'Europe en train de se faire dans sa diversité même?"<sup>308</sup>.

Pode retomar-se uma das teses de R. Berger no Prefácio do catálogo do *Secondième Salon International des Galeries-Pilotes*<sup>309</sup>, onde defende que o pensamento sobre a arte do presente remodela o passado e conforma o futuro. Encontra-se aqui uma coincidência entre o propósito prospectivo dos *Salon* e o da *Exposição-Diálogo* no mapeamento do campo da arte. Coincidência que se pode estender à actividade do Conselho da Europa no campo cultural, tendo em conta o modo como esta é entendida por R. Berger e disposta na Convenção Cultural Europeia. Era este carácter prospectivo, a que se juntava na *Exposição-Diálogo* um carácter prepositivo em torno da definição de uma identidade cultural europeia, que favorecia o interesse do Conselho

---

<sup>307</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32, anexo nº 2 – Documento de trabalho nº 2... p. 18.

<sup>308</sup> Berger, René – Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32, anexo nº 3 – Documento de trabalho nº 3... p. 21. É de referir ainda que nesta passagem, e mais uma vez, o autor procura afastar o possível condicionamento externo da exposição, rejeitando "distorções" ou "ocultações" que colocassem em causa a legitimidade em que insiste desde o primeiro momento. Fica no entanto a interrogação – à qual se poderá responder com o seu foco na cibernética – de como propõe então tornear esses possíveis condicionamentos, como garantir que não há "ocultações" ou "distorções"? No Documento de Trabalho nº1, R. Berger acaba por encadear os vários argumentos que vai aduzindo, possibilitando uma primeira resposta, ainda que parcial, à pergunta deixada atrás. Cujá orientação essencial depende do modo como são por si entendidos os museus na definição do sistema da arte em que se suporta: "S'il est vrai que les artistes sont les témoins les plus fidèles d'une société (non pas le miroir du quotidien en miettes que nous tendent les media), s'il est encore vrai que l'image publique de l'art se profile, puis s'affirme dans ces lieux destinés, comme les musées, à constituer autant notre mémoire du passé que celle en train de naître, s'il est vrai qu'à côté des délinéaments amorcés par un art hors frontières se maintiennent des configurations dont le propre est de prolonger une tradition légitime, n'y aurait-il pas à gagner à tenter périodiquement une rencontre des musées qui, à sa manière produirait l'émulsion révélatrice de notre identité en devenir?". Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32, anexo nº 1 – Documento de trabalho nº 1... p. 14.

<sup>309</sup> Cf. Página 48 desta tese e Berger, R., "Preface" in *Secondième Salon International des Galeries-Pilotes*... p. 3.



da Europa no projecto de R. Berger. E que se pode sintetizar na pesquisa do modo como a mobilização dos meios ao dispor no campo da arte poderia ajudar à construção de um futuro orientado pelo projecto político do Conselho da Europa. Ou seja, tratava-se efectivamente de procurar montar uma ferramenta capaz de responder afirmativamente àquela pergunta do questionário.

A segunda secção do relatório de R. Berger liga-se a esta necessidade de encontrar uma ferramenta que pudesse de consubstanciar aquele duplo carácter do projecto. Intitulada "La Mutation des Temps Moderns"<sup>310</sup>, vai debruçar-se sobre os desafios que esta mudança comportaria. Aí o autor aponta cinco factores que diferenciam a contemporaneidade. São estes as "preponderâncias"<sup>311</sup> da ciência, da tecnologia, da economia, da política e dos meios de comunicação de massas. Os vários factores desta mutação actuam a "vitesses différentielles"<sup>312</sup> nos diferentes territórios, mas não deixam de afectar o conjunto da sociedade. Provocando assim "conséquences radicales"<sup>313</sup> que se potenciam entre si: a uma uniformização cultural, resultante da disseminação das novas tecnologias no quotidiano, respondem resistências individuais ou colectivas e um "sentiment de malaise"<sup>314</sup> provocados pelas incertezas do presente. Dando então lugar à vontade de encontrar ou reencontrar elementos identitários, tanto nas mutações que vão ocorrendo, como nos "îlots de résistance"<sup>315</sup>. E na sua nota analítica concretiza:

"a une époque fascinée par les performances de la science et de la technologie, l'art reste l'un des rares lieux susceptibles de refléter notre identité, peut-être même, l'alienation s'aggravant, de préserver se qu'il en reste avant que ne nous «clonent» les manipulations génétiques ou que l'ordinateur ne nous convertisse définitivement en bits"<sup>316</sup>.

Esta citação deixa no ar uma dificuldade. Apesar da ligação à sociologia, o modelo de R. Berger baseia-se num entendimento do funcionamento do campo da arte

---

<sup>310</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32, p. 4.

<sup>311</sup> É o termo utilizado por René Berger: prépondérances. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*... p. 4.

<sup>312</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*... p. 4. Sublinhado no original.

<sup>313</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*... p. 4.

<sup>314</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*... p. 4.

<sup>315</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*... p. 4.

<sup>316</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32, anexo nº 1 – Documento de trabalho nº 1... p. 12.

que parte de termos cuja interpretação sustenta na cibernética. O espaço expositivo, bem como os instrumentos a este associados, é pensado a partir de uma dada forma de coligir ou construir informação. Mas também da possível regulação da circulação dessa informação num dado campo. Um papel regulador que pode corresponder à imagem do timoneiro que orienta o navio e que se encontra na base do próprio termo cibernética. Percebe-se que R. Berger está a esticar ao limite a imagem que pretende traçar, mas este curto-circuito entre o perigo das mudanças anunciadas e o enquadramento teórico que lhe pode responder poderá estar na base do aparente fracasso do projecto. Deve lembrar-se que após a realização da primeira edição em Lisboa, a *Exposição-Diálogo* não conheceu qualquer sequência directa. Insucesso que se pode encontrar na resposta imediata ao modo como a dado momento se pretendeu a sua concretização a partir de um conjunto de regras mínimas que, justamente, regulasse a acção dos agentes envolvidos. Regras que se veio a constatar não funcionarem sem algumas concessões. Como se verá, estas cedências residiam precisamente na impossibilidade de criação de um sistema de resposta binária – incluído/excluído – posto em causa pela necessária coordenação entre os vários objectivos da *Exposição-Diálogo*. Nomeadamente entre a sua conformação representativa e uma imagem da arte contemporânea a ser discutida e proposta por agentes internos do campo da arte, agentes que não são alheios à dinâmica global do campo.

Restaria inquirir quais afinal as distorções e ocultações a que se referia R. Berger e verificar como estas seriam evitadas num modelo como o proposto em Delfos. Poder-se-iam cumprir as limitações impostas a este modelo expositivo? Seria necessário levar aquelas restrições às últimas consequências, procurando atenuar a materialização de um discurso sobre a arte contemporânea já estabelecido? Era imperativo prover este modelo de uma blindagem que não se cingisse a eventuais pressões políticas, económicas ou mediáticas, forçando assim o cumprimento de regras mínimas? Ou dever-se-ia acrescentar regras que assumissem desde logo a escolha de uma ou outra orientação temática, mesmo que se mantivesse o propósito de focar uma identidade cultural europeia?

### **A intervenção de Miodrag B. Proti**

Para a discussão das perguntas levantadas no parágrafo anterior é relevante abordar a comunicação de Miodrag B. Proti . Para além de Director do Museu de Arte

Moderna de Belgrado, M. B. Proti terá estado envolvido na realização das Primeira e Segunda edições da Exposição Internacional de Belas-Artes da mesma cidade<sup>317</sup>. Numa comunicação ao Colóquio, arquivada sob o título "General comments by Miodrag B. Proti"<sup>318</sup>, o sérvio dá um panorama geral sobre os problemas que estiveram presentes na organização da Segunda Exposição Internacional de Belas-Artes de Belgrado. Segundo o próprio, esta Segunda Exposição, "in order to obtain images as realistic as possible, of the present, (...) discarded the rule commonly used, determining in advance a conceptual framework for the exhibition"<sup>319</sup>. Entende-se desde logo a sua relevância para a discussão no Colóquio de Delfos.

M. B. Proti não rejeitava os benefícios de uma abordagem diferente à realização de uma exposição internacional. Que poderia consistir na possível categorização através de um dado assunto, na elaboração de monografias aprofundadas que tratassem tendências correntes ou, ainda, em exposições que partissem de um conceito ou de uma tese, permitindo uma compreensão profunda de determinados processos e propostas artísticas. Mas, escreve de seguida, nesta exposição "museums and galleries have been free to construct the image of current art as a suggestive segment (...) which certainly contains characteristics of the whole, unrestricted as it is as a statistical sample"<sup>320</sup>. Tratava-se portanto de procurar um modelo que propusesse "to discover the very process of its [art] formation; and, simultaneously (...) the process of transforming environmental art (i.e. art of particular environments) into the universal one"<sup>321</sup>. Estes objectivos aproximam-se em parte do que R. Berger referia em relação aos *Salon International de Galeries-Pilote*, nomeadamente quando usa a expressão "art en train de se faire". E irá aproximar-se do que será defendido nas reuniões preparatórias da *Exposição-Diálogo*.

---

<sup>317</sup> Na pesquisa efectuada não foi possível confirmar qual o envolvimento de Miodrag B. Proti nas duas exposições. No entanto, o grau de detalhe acerca das discussões internas que terão estado na base da sua organização parecem apontar para que tenha tido um papel activo na sua organização, a que não será certamente alheio o seu trabalho enquanto director do Museu de Arte Moderna de Belgrado.

<sup>318</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *General comments by Miodrag B. Proti*. Apesar de toda a intervenção ser sobre as exposições internacionais de Belgrado, a ligação deste documento ao Colóquio é fácil de estabelecer: a página com o título tem o mesmo cabeçalho dos restantes documentos de trabalho anexados ao relatório, nomeando o colóquio, local e data; a edição de página é semelhante à dos restantes documentos oficiais do Conselho da Europa concernentes ao Colóquio. Todavia, pode questionar-se se estes comentários são os mesmos de uma alocução anterior de M. B. Proti no contexto da Segunda Exposição Internacional de Belas-Artes de Belgrado ou se este documento serviu apenas como guião para a sua intervenção, não chegando esta a ser escrita.

<sup>319</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *General comments...* p. 2.

<sup>320</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *General comments...* p. 2.

<sup>321</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *General comments...* p. 2.

O funcionamento da Segunda Exposição Internacional coincidiria assim com um dos objectivos da proposta da *Exposição-Diálogo*. Porém, teria de pesar-se até que ponto a pesquisa em torno de uma identidade cultural europeia condicionaria uma articulação do espaço expositivo pensado em moldes semelhantes, capaz de proporcionar aquela imagem legítima da criação contemporânea. E concretizará na página seguinte:

"here we are discussing the basic strategic cultural/artistic and cultural/political choice, in order to find a way leading to an equality in which would be shown more curiosity for discovering the unknown, and less satisfaction in recognising its own image multiplied innumerable and widely disseminated"<sup>322</sup>.

É a partir desta articulação entre as escolhas culturais/artísticas e culturais/políticas que se entende também uma chamada de atenção de M. B. Proti : "it is in the interest of art of all times and of the current art in the first place, that we have rejected the procedure in which certain centers elaborate general concepts while others follow them in further elaboration"<sup>323</sup>. Com estas palavras pode encetar-se uma crítica ao projecto que R. Berger apresentava ao Colóquio, mas também à materialização da *Exposição-Diálogo* nos edifícios da Fundação C. Gulbenkian.

Quais afinal as escolhas e as estratégias que impulsionavam a proposta de R. Berger? Até que ponto o foco numa identidade cultural comum poderia condicionar a sua legitimidade enquanto imagem da arte contemporânea? De que forma se poderia mostrar o desconhecido, que assim contribuiria para uma diversidade cultural contida na identidade dinâmica e multiforme, sem aquela ser abafada pelo conjunto da exposição? E, se o foi, quais as razões? Seria resultado da veiculação de uma qualquer identidade cultural comum ou, por outro lado, da tentativa de traçar um panorama da arte contemporânea já condicionado por essa satisfação em multiplicar uma imagem conhecida a que se refere M. B. Proti ? E podendo questionar-se os próprios museus como veículos privilegiados do modelo expositivo discutido no Colóquio, nos quais se procura fundar a sua legitimidade, porque não partir das palavras do Director do Museu de Arte Moderna de Belgrado, lembrar os constrangimentos do paradigma "estético-económico" e "económico-estético" a que parte da produção artística procurava escapar segundo R. Berger, e questionar com M. B. Proti : "to what extent is it possible today –

---

<sup>322</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *General comments...* p. 3.

<sup>323</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *General comments...* pp. 2-3.

in the era of alternative and mutually opposed cultural systems in one society – for a particular part within the totality of culture to function?"<sup>324</sup>

Ainda que não nos mesmos termos, é também a este problema da coexistência de sistemas culturais opostos no seio de uma mesma sociedade que se refere o Relatório de R. Berger na secção "Rôle de l'Art e des Artistes Modernes"<sup>325</sup>. Como agiram a arte e os artistas naquele mundo em mutação esboçado na secção anterior? O suíço acabará por expor um conjunto de argumentos falíveis. No entanto, estes não deixam de ajudar a revelar a fundamentação do projecto. Diz o autor que a ruptura da arte moderna resultara da afirmação das vanguardas históricas, dividindo um público outrora "unitário" – é o próprio que coloca a palavra *unitaire* entre aspas, talvez pesando a pouca fiabilidade da expressão – entre uma elite entusiasta pela mudança e um grande público agarrado à tradição artística<sup>326</sup>.

Como visto no primeiro sub-capítulo, para o autor a cisão da arte moderna residira essencialmente no estabelecimento definitivo de que apenas importava no seu juízo aquilo que lhe era essencial, aproximando-se assim de teorias formalistas<sup>327</sup>. Neste sentido, talvez se possa perceber o que entendia por unitário. Não se referiria a uma unidade económica ou política, mas a algo como uma unidade epistémica e social colocada em causa por um eventual fechamento da produção artística sobre si. Ou seja, tratava-se em parte da autonomia da arte que vem a questionar em *La Mutation des Signes*. Uma autonomia que nunca abandona em definitivo enquanto actividade social com agentes, dinâmicas e problemas próprios, mas que passará a relacionar com todos os outros campos sociais. Segundo R. Berger aquela situação tendeu a agudizar-se após a Segunda Grande Guerra. Primeiro com a afirmação da arte abstracta e, mais recentemente, com práticas e termos ligados às novas tecnologias, à química ou à ecologia, bem como o recurso a materiais de refúgio<sup>328</sup>.

Diz então que esta diversidade é por muitos tomada como confusão<sup>329</sup>, diagnóstico que se encontra repetidamente nas obras escritas de R. Berger anteriores à

<sup>324</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *General comments...* p. 2.

<sup>325</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* pp. 4-5.

<sup>326</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p. 5.

<sup>327</sup> Cf. Página 20 desta tese e Berger, R., *El Conocimiento de la Pintura – El arte de verla*. Barcelona: Editorial Noguer, 2002 (1963), p. 12.

<sup>328</sup> Berger, René – Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p. 5.

<sup>329</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p. 5. *Confusion* é a palavra utilizada por R. Berger que se decidiu manter para continuar o mais próximo possível do que argumenta neste relatório.

*Exposição-Diálogo*, tal como no catálogo do *Secondième Salon International de Galeries-Pilote*<sup>330</sup>. Mas no seu entender aquela heterogeneidade atestava antes de mais a vitalidade da arte. E, a par desta, a pesquisa sobre uma identidade cultural em ebulição levada a cabo tanto pelos espectadores, como pelos poderes públicos. Era sobre estes poderes públicos que recaía a difícil tarefa de jogar entre escolhas que mais satisfizessem a elite e que, ao mesmo tempo, pesassem as possíveis polémicas junto de um grande público tendencialmente conservador. Eram por isso os organismos públicos que se encontravam na posição mais delicada de tentar a equação entre ambos nas suas políticas culturais<sup>331</sup>. Uma situação que se agudizara uma vez que, insiste o autor, desde que se perdeu "une certaine unité sociale, en gros jusqu'a la fin du XIX siècle, la fonction socio-politique-culturelle de l'art semblait aller de soi [dos poderes públicos]"<sup>332</sup>.

Apesar de problemática, a consideração de uma unidade social ou de um público "unitário" no século XIX, por oposição a uma divisão elite/grande público nascida na passagem de século e agudizada na segunda metade do século XX, revela um entendimento da relação entre o campo da arte e o campo do poder. Que se percebia já com a alteração do pensamento de R. Berger entre *La Connaissance de la Peinture* e *La Mutation des Signes* exposta anteriormente. Tanto a arte e os artistas, como os organismos de Estado e os públicos a que respondem são elementos activos nas alterações que aqui esboça. Ao mesmo tempo, a sua condição e a sua relação, que se pode estender à relação com os restantes campos, é afectada por circunstâncias que aparentemente lhes são alheias e que terão de acomodar. Ainda que se discorde profundamente da tese de uma unidade social existente de facto antes do final do século XIX, esta pode ajudar a perceber como para R. Berger a alterações profundas na composição dos campos social, económico, político e da arte, corresponde uma reorganização da sua relação. Que neste caso afectou a acção dos poderes públicos junto das populações no campo cultural.

---

<sup>330</sup> Cf. Página 47 desta tese e Berger, R., "Preface" in *Secondième Salon International des Galeries-Pilotes*... p. 3.

<sup>331</sup> Este problema é também referido por H.-J. Heusser no Congresso da AICA de 1978, assunto tratado no sub capítulo 1.2 desta tese. Cf. Heusser, H.-J., "The Results of the AICA Survey on «Art Today: Public and Private Support" in *Art Today: Public and Private Support – Acts of the Congress of the International Association of Art Critics (AICA)*. Zurique: Secção Suíça da AICA, 1979, p. 159.

<sup>332</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*... p. 5.

## O sistema da arte moderna

Para que se pudesse traçar um quadro mais completo dos problemas que aqui se colocavam, bem como para proceder à defesa da sua proposta juntos dos decisores políticos, não bastava a R. Berger identificar os agentes de um determinado campo e as mutações que podiam ter condicionado a sua dinâmica. Era necessário enquadrar estes agentes. Ou seja, tornava-se imprescindível "examiner (...) le système dans lequel ils s'inscrivent et comment celui-ci fonctionne"<sup>333</sup>. É neste momento, para além do já ensaiado aquando da referência às mutações da contemporaneidade, que R. Berger mais se aproxima do que vinha já defendendo ao longo do seu restante trabalho. A noção de sistema é fundamental para as experiências que havia efectuado e continuava a propor, devendo lembrar-se que surge sempre relacionada com a cibernética. Contudo, também as funda numa orientação sociológica. Ao introduzir uma nova secção do relatório que denomina "Le «système» de l'art moderne"<sup>334</sup>, afirma que "comme dans toute autre activité sociale, l'activité artistique met en jeu des agents déterminés qui opèrent dans des conditions elles-mêmes déterminées"<sup>335</sup>.

Que condições e que agentes são estes? Os segundos são enumerados numa linha que segue de perto o circuito da pintura presente nos *Salon*. Já no questionário anexado ao relatório define este circuito como "chaîne de l'art"<sup>336</sup>: artistas, galerias e *marchands*, colecionadores, museus, críticos, media, feiras de arte nacionais ou internacionais e, por fim, confrontações internacionais como bienais ou trienais. Desta enumeração destaca-se a referência às feiras de arte e às confrontações internacionais. As primeiras juntavam essencialmente galerias. As segundas organizavam-se tendo em conta o mapa político. Num passo relevante do processo de organização da *Exposition-Diálogo* que se irá desencadear após o Colóquio, o uso do termo confrontação será aliás vetado. R. Berger referia-se amiúde a estas exposições como "expositions-confrontation", justificando-se a exclusão deste termo pelo peso simbólico beligerante que poderia ter na apreensão pública de um modelo expositivo que partia precisamente da representatividade nacional.

<sup>333</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du séminaire...* p. 5.

<sup>334</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du séminaire...* pp.5-6.

<sup>335</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du séminaire...* p. 5.

<sup>336</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du séminaire*, doc. CDCC (81) 32, anexo nº 3 – Documento de trabalho nº 3... p. 20. Esta expressão é utilizada na décima pergunta do inquérito: "10. Quels sont, dans la «chaîne de l'art», les agents auxquels vous accordez un rôle préférentiel? Artistes, collectionneurs, marchands, critiques, media (presse, revues, radio, télévision) ventes aux enchères?"

Por outro lado, nesta sucessão de agentes e na síntese do seu papel no sistema da arte, o nível mais agregador é ainda conferido aos países, surgindo em último lugar e como culminar de todo o circuito. Nesta estruturação é ainda a nação que surge como unidade de referência, quer por constituir o culminar da actividade artística em determinado território, quer por, em bienais por exemplo, corresponder a uma amostra mais ou menos globalizada dessa mesma actividade. Deve registar-se no entanto que ambos os sentidos daquele circuito parecem ser validados: será tanto mais reconhecido o artista que nelas participar em determinada representação nacional, como tanto maior visibilidade ganhará a "exposição-confrontação" capaz de juntar os maiores esforços por parte de cada representação.

Quanto às condições que determinam o sistema da arte, R. Berger reporta-se apenas "au régime dit libéral (Ouest et Japon)"<sup>337</sup>, especificando que estas dependem fundamentalmente da lei do mercado. A quota, termo que reforça com um sublinhado e que se subentende tratar-se da quota de mercado, "fonctionne comme étalon de mesure, étalon ambigüe puisque s'y amalgament à la fois la qualité, la notoriété et le coefficient de l'offre e de la demande"<sup>338</sup>. Deixa claro que embora estas três condicionantes da interpretação de determinada quota de mercado não estejam forçosamente relacionadas, também não se excluem mutuamente. Deste modo, defende que a competição subjacente ao funcionamento do mercado da arte tem implicações positivas na "fecondité et (...) diversité"<sup>339</sup> da própria arte. Mas expõe igualmente os seus limites, pela facilidade com que se pode reduzir ao entretenimento e à orientação para a produção de obras rentáveis. Em sequência critica o funcionamento das feiras internacionais de arte, dado que estas reclamavam a qualidade das suas exposições embora operassem fundamentalmente como bolsas ou até supermercados<sup>340</sup>. O sistema da arte moderna organizava-se ainda por uma distinção entre *hot places*, *cool places* e *cold places*. R. Berger vai identificar uma topografia preferencial<sup>341</sup>. Composta por lugares como Paris ou Nova Iorque no primeiro caso; Londres, Düsseldorf ou Roma no segundo; sendo as *cold areas* correspondentes à quase totalidade do restante globo. É

---

<sup>337</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p. 5.

<sup>338</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p. 5.

<sup>339</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p. 6.

<sup>340</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p. 6.

<sup>341</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p. 6. Uma abordagem que se aproxima ao defendido por Thomas da Costa Kaufmann em *Toward a Geography of Art* e se insere no questionamento já anterior das relações centro/periferia por parte da crítica pós-colonial.



então nos *hot e cool places* que, pela concentração de agentes, se estabelecem a reputação e as quotas de mercado<sup>342</sup>.

Como contraponto a esta dinâmica do sistema da arte, cuja orientação de funcionamento é essencialmente de mercado, o autor aponta a existência de críticos e meios de comunicação que pretendem fugir às leis da oferta e da procura. Sem nomear, diz apenas que se comportam como "analystes vigilants"<sup>343</sup>. A par destes, as "exposições-confrontação" internacionais têm como objectivo "fournir (ce qu'elles réussissent à faire dans une certaine mesure) une information différente de celle produit par le marché de l'art"<sup>344</sup>. Em todo o caso, para além de darem conta do que se faz neste ou naquele território e de possibilitarem a sua comparação, não é especificada que informação podem disponibilizar e qual o seu papel específico no sistema da arte. O que sucede nas referências à maioria dos outros agentes identificados. As únicas excepções são as feiras internacionais de arte, já abordadas, e os museus, que se tratarão de seguida.

Na secção seguinte, a que dá o título de "Rôle Nouveau des Musées"<sup>345</sup>, R. Berger traça um esboço do que entendia ser a sua função. Inicialmente o museu de arte tivera por objectivo conservar a memória colectiva. O que fizera através da constituição de colecções essencialmente compostas por pintura e escultura, opondo estas práticas à escrita<sup>346</sup>. Os museus eram por isso os locais cimeiros – "haut lieux"<sup>347</sup> é a expressão utilizada pelo autor – das sociedades que produziram aqueles objectos, das sociedades suas depositárias e dos visitantes. A par destes museus de arte de pendor mais histórico, foram sendo criados um número cada vez maior de museus de arte moderna. O seu propósito era o de tornar visível a constituição de uma memória colectiva coeva<sup>348</sup>. Estes deveriam fazer a ligação entre a história da arte e a arte moderna, por um lado, e

<sup>342</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p. 6.

<sup>343</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p. 6.

<sup>344</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p. 6.

<sup>345</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* pp. 6-8

<sup>346</sup> Esta tese é também apontada no excerto já citado se se lhe acrescentar o excerto truncado: "c'est par l'art que nous continuons à nous situer, par lui que nous continuons à déchiffrer le visage des civilisation (...). Manuscrits, livres, imprimés, s'en tiennent à une approche discursive alors que l'oeuvre d'art propose une approche sensible"<sup>346</sup>. Berger, René – Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32, anexo nº 1 – Documento de trabalho nº 1... p. 12.

<sup>347</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p. 6.

<sup>348</sup> No Documento de Trabalho nº 2 esta ideia surge de forma bem explícita na sua coordenação com os objectivos do projecto apresentado: "3.1 Dans le processus d'élaboration de cette image [Images de notre identité], les musées jouent un rôle déterminant. 3.2 Leur mission est, en effet, outre de conserver le patrimoine, d'acquérir des oeuvres des artistes qui constituent progressivement la «mémoire collective» de la société". Berger, René – Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32, anexo nº 2 – Documento de trabalho nº 2... pp. 16-17.

dar conta aos visitantes de uma identidade cultural em formação, diversa e dinâmica, por outro lado. Precisamente o que defenderá mais tarde no seu texto do *Catálogo-Dossier*<sup>349</sup>.

Para R. Berger era perceptível nos trabalhos do Colóquio que ainda que este duplo papel dos museus de arte moderna fosse um traço comum, a sua concretização era tremendamente diversa. Conclusão que terá retirado das discussões ocorridas ao longo do Colóquio e das respostas ao questionário, que inquiria também sobre os estatutos de cada museu. O facto de se tratar de museus públicos ou privados, sob a alçada de fundações ou encarados enquanto *kunsthallen* propunha concepções museológicas e orientações programáticas distintas. Que dependiam também das diferentes capacidades financeiras. O que teria consequências ao nível das aquisições, da desigualdade entre museus e, a jusante, entre públicos. De resto, as exposições sucediam-se, quer pela rotação das obras mostradas em exposições permanentes<sup>350</sup>, quer pela circulação de exposições temporárias. Estas últimas implicavam mais gastos, em empréstimos e seguros, aprofundando ainda mais a desigualdade apontada antes na constituição dos acervos de cada museu. O que se tornava inquietante, defendia, uma vez que os museus eram já "véritables media"<sup>351</sup>. Para precisar como o autor entende esta noção do museu como meio de comunicação, pode ater-se ao que desenvolve no Documento de Trabalho nº1:

"les musée apparait de plus en plus comme un medium; à l'instar des autres media (...) il propage connaissance et information, mais à la différence de ceux-

---

<sup>349</sup> Cf. Páginas 185 a 196 desta tese.

<sup>350</sup> Há no entanto museus que organizam os dois tipos de exposição distinguindo apenas os locais onde são exibidas, sendo dado o exemplo do Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris e o seu Departamento ARC (animation, rechercher et confrontation). Cf. Berger, René – Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p. 7.

<sup>351</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p. 7. Diz ainda R. Berger que "cette nouvelle vocation de medium est confirmée par l'importance qu'ont prises dans le musées de nombreuses activités d'animation et de services tels que, pour en citer quelques-uns, l'affiche, le catalogue, les cartes postales, les diapositives, l'audio-visuel, les publications de tous ordres, les relations avec la presse, la radio, la télévision, les visites-conférences, les manifestations annexes (théâtre, concerts, performances, actions), les budgets publicitaires, la location ou la vente d'oeuvre, etc... A quoi s'ajoute le merchadising artistique qui fournit certains musées américains des sommes atteignant plusieurs millions de dollars (reproductions, bijoux, T-shirts, etc...); c'est notamment le cas du Metropolitan Museum de New York". Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p.7. R. Berger indica ainda uma exposição, *Mediamuseo*, que teve lugar nas Termas de Montecatini entre 27 e 30 de Março de 1980, visando também questionar este papel do museu enquanto meio de comunicação. Não tendo sido possível consultar o catálogo, apenas se encontrou uma referência um pouco mais desenvolvida à exposição e ao convénio internacional realizado concomitantemente, em notícia do jornal diário espanhol El País, de segunda-feira, 2 de Abril de 1980. Cf. [Em linha, consultado a 15 de Setembro de 2016] Disponível em: [http://elpais.com/diario/1980/04/02/cultura/323478007\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1980/04/02/cultura/323478007_850215.html).

ci, il ne se content pas de simulacres. Même si les oeuvres qu'il contient sont retranchées de leur contexte, elles ont la vertu suprême de permettre le contact direct avec l'original (...). C'est donc par le musée que nous apprenon, non seulement à déchiffrer, mais à sentir l'identité d'une culture, la nôtre aussi puisqu'il n'y a d'identité en vécue"<sup>352</sup>

Se os museus assumiam esta função de proporcionar o conhecimento e o acesso a informação sobre arte, aquela disparidade levava a situações de desigualdade que conviria saber suprir. É também por esta razão que R. Berger vai levantando a necessidade de estabelecer uma ferramenta que permitisse aos vários museus perceber quais os problemas comuns e formas de os poder superar. O que constituía uma das motivações do projecto que apresenta em Delfos. Mas esta ferramenta é também útil ao poder político. Na sua nota analítica, o suíço argumenta que a memória colectiva veiculada pelos museus depende das aquisições<sup>353</sup> e exposições que efectua. É nos museus que se "fixe l'image de l'art, image que devient, par la participation des visiteurs, l'image publique de l'art et donc de notre identité"<sup>354</sup>. Como abordado a propósito da Recomendação e da Resolução adoptadas pelo Conselho da Europa, era necessário perceber que dificuldades enfrentavam os museus e quais os modos de poder solucioná-las. O que contribuiria para melhor os mobilizar na tentativa de construção de uma identidade cultural europeia comum. Isso mesmo virá a estar patente de maneira bastante clara no texto do *Catálogo-Dossier* assinado por M. M. Bieberstein em nome do Conselho da Europa<sup>355</sup>.

Em jeito de conclusão, antes de avançar para a descrição esquemática do projecto, R. Berger faz um apanhado breve do que foi defendendo ao longo do relatório. Assim, afirma que os museus de arte moderna – no sentido alargado apontado acima –, as galerias, os coleccionadores e o mercado da arte constroem a rede na qual se constitui a imagem da nossa identidade cultural<sup>356</sup>. Foi o mercado da arte que contribuiu para a fixação das feiras de arte como bancos de dados ou centros de regulação<sup>357</sup>. Ao passo que as confrontações periódicas internacionais procuravam escapar aos ditames desse

---

<sup>352</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32, anexo nº 1 – Documento de trabalho nº 1... p. 13.

<sup>353</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32, anexo nº 2 – Documento de trabalho nº 2... p. 17.

<sup>354</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32, anexo nº 2... p. 17. Sublinhado no original.

<sup>355</sup> Cf. Páginas 182-183 desta tese.

<sup>356</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*... p. 7.

<sup>357</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*... p. 7.

mesmo mercado, balanceando aquela imagem. Refere ainda que estas exposições internacionais contribuíam para um aumento do prestígio dos locais onde são organizadas e para a obtenção de eventuais retornos financeiros. Nota importante se se pensar na *Exposição-Diálogo* como uma confrontação internacional que previa a realização de mais edições, sempre em locais diferentes, e capaz de atrair um grande número de visitantes. Particularmente tendo em conta o sucesso que era atribuído ao conjunto das Exposições de Arte do Conselho da Europa. O que, ainda que não no âmbito de uma política cultural pública, ajudará a justificar o interesse da Fundação Calouste Gulbenkian nesta exposição, por via da valorização do Centro de Arte Moderna que inaugurará entretanto.

O suíço concretiza então em dois parágrafos alguns dos pontos que tratará no texto do *Catálogo-Dossier*. Por um lado, define a procura de um afastamento de condicionamentos de mercado e políticos, do qual dependia a legitimidade das imagens sobre a arte contemporânea e a identidade europeia produzidas pela exposição. Legitimidade que se justificava pelo papel dos museus no seio do sistema da arte e que os qualificava enquanto serviço público. Mas esta raras vezes é questionada, relacionando-se em geral no seu discurso com um papel do museu na materialização de uma dada identidade. Por outro lado, revela o carácter prospectivo da *Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* na tentativa de criar uma ferramenta capaz de proporcionar a informação desejada, vencendo em parte a desigualdade apontada acima.

"Reste que le moyen le plus efficace, le plus équitable aussi de faire connaître l'activité artistique de notre époque et la recherche culturelle de l'Europe telle que l'art nous la propose n'a pas encore été mis en oeuvre: il consiste – c'est l'aboutissement de notre enquête – dans la confrontation périodique des musées d'art moderne.

De par leur statut, leur vocation et leur fonction, et quelque disparats qu l'on constate entre eux, ces institutions ont en propre et en commun un souci de légitimité à la fois dans le choix des oeuvres qu'elles acquièrent et des expositions qu'elles organisent, souci de légitimité qui leur assure, au sens large, une qualité de service public"<sup>358</sup>.

---

<sup>358</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p. 8. Sublinhados no original.

Entende-se nestas palavras a tentativa de R. Berger em fundar a legitimidade da iniciativa que propõe. Esta é ancorada na acção dos museus como lugares eles mesmos de legitimação, sendo que é este lugar que não é discutido. Por outro lado, tendo em conta o carácter prospectivo da sua proposta e pesando o seu objectivo enquanto dispositivo de regulação, o facto de apenas ter vindo a acontecer uma edição acabou por comprometer o cumprimento de um mapeamento regular do campo da arte.

Por fim, dá-se conta no relatório de que a exposição tinha ainda um título provisório coincidente com o do Colóquio, *Images de notre identité: les musées européens vous proposent*. Contudo, é levantada a hipótese de dois nomes alternativos: *Le Musée Imaginaire de l'Europe* ou *Les Musées d'art moderne au carrefour de l'Europe*. Qualquer um destes títulos permite focar aspectos diferentes da *Exposição-Diálogo* e das reflexões que lhe deram lugar. Em primeira instância, o título provisório reforça o cruzamento entre os objectivos do Conselho da Europa e a própria proposta de pensar a identidade cultural europeia. Referência que vem a ser mitigada no *Catálogo-Dossier*. De facto, o excluir do termo identidade do título, como virá a acontecer, parece configurar uma tentativa de afastar qualquer interferência política sobre a exposição que pusesse em causa a sua legitimidade. Em segundo lugar, *Le Musée Imaginaire de l'Europe* não só denota prontamente a referência ao livro de André Malraux e à sua tese acerca do museu imaginário<sup>359</sup>, como acaba por expor um dos propósitos das exposições periódicas que aqui se propunham. Com todos os elementos que as deveriam integrar, tendo o *Catálogo-Dossier* à cabeça, poder-se-ia criar um instrumento que coligisse os acervos de arte contemporânea europeus. O último título, por sua vez, acaba por acentuar a nebulosidade – termo tantas vezes usado por R. Berger – em torno da identidade europeia ou mesmo da percepção da arte contemporânea. E qual a posição, função, papel dos museus de arte moderna na encruzilhada em que se encontrava o processo de construção política europeia. Por outro lado, podia já evidenciar que este era também um meio pelo qual se poderia encontrar algo comum ao que quer que Europa significasse para os seus constituintes, um modo de precisar essa identidade cultural comum em formação.

---

<sup>359</sup> Malraux, A., *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2011 (1965).

### O esquema da *Exposição-Diálogo*

Na apresentação esquemática do projecto<sup>360</sup>, R. Berger parte de três observações preliminares que enquadram o entendimento de três termos fundamentais para as exposições. Como se verá ao tratar o seu texto no *Catálogo-Dossier* estes termos são bastante problemáticos. Assim, considera que a referência aos museus de arte moderna deve ser considerada no sentido alargado exposto acima. Instituições privadas ou públicas, mais vocacionadas para um funcionamento enquanto museu no sentido tradicional ou enquanto casas ou centros de arte. Ao referir-se a identidade, por sua vez, não desejava veicular uma identidade preconcebida e normativa, mas sim plural e dinâmica, sendo que como se verá era esta precisamente a noção de identidade que mais interessava ao próprio Conselho da Europa. Por último, no mesmo sentido do termo identidade, a ligação à Europa tinha um carácter prospectivo que não pretendia afirmar uma oposição entre a Europa e outras regiões do globo. Antes, era uma tentativa de encontrar traços distintivos que, mesmo que comuns a outras zonas e passíveis de ser entendidos como universais, não pudessem encontrar a sua "nature et (...) origine" fora do velho continente. Procurando enfim o que havia de uno naquela diversidade, indo ao encontro do próprio mote do Conselho da Europa.

Mesmo duvidando desta tese, a possibilidade de definir uma natureza ou uma origem de qualquer traço distintivo da Europa, capaz de plasmar a sua diferença em relação a outras zonas do globo, ajuda a enquadrar uma forma de questionar o que argumenta no relatório. Porém, há que ter em consideração que natureza assumirá pelo menos dois significados diferentes: natureza enquanto mundo natural, distinto do humano ou da sua acção, a *natura naturans*; natureza enquanto princípio, começo, dependente de um conjunto de interacções, sociais e com o mundo natural, que limitam ou recusam a possibilidade de que um dado acontecimento, mudança, evolução possa ocorrer noutro espaço-tempo. Ou seja, natureza enquanto começo localizado, dependente de determinadas condições específicas. De facto, R. Berger havia já proposto que o termo tecno-cultura implicava o afastamento do homem em relação à natureza<sup>361</sup>, aqui entendida no primeiro significado que lhe é atribuído acima. Um afastamento que se encontrava já num grau assinalável se se assumir que, parafraseando

---

<sup>360</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* pp. 8- 10.

<sup>361</sup> Cf. Berger, R., *La Mutation des Signes...*p. 79. A humanidade liberta-se da natureza "par une chaîne d'initiatives qui constitue le milieu opératoire des cultures et des techniques". Ver também página 43 desta tese.

o próprio, a contemporaneidade não se referia a uma realidade primária ou primeira como norma ou medida<sup>362</sup>. Mas é ao longo desse afastamento, que se dá por uma actividade cultural e técnica que se constitui enquanto meio operatório da humanidade, que se chega à segunda acepção do termo natureza. Ou seja, para R. Berger seria possível identificar traços que embora universalizáveis dependeriam de um conjunto de condições específicas, culturais e técnicas, para o seu surgimento.

Implica uma afirmação destas a naturalização do que seria ser europeu e, portanto, de uma identidade cultural europeia? Sim e não. Para se poder dar uma resposta definitiva a esta pergunta ter-se-ia de pesar até que ponto a definição de uma cadeia de iniciativas, expressão utilizada pelo autor, corresponderia à chegada progressiva ao que vai definir como uma tecno-cultura. Constituindo-se como uma fundamentação social e histórica da origem ou da natureza de tais ou tais traços distintivos. Neste sentido, haveria ainda de perceber de que forma esse traço distintivo podia ser considerado natural num determinado momento e, ao mesmo tempo, universalizável, o que não seria de todo impossível. Em última instância, seria difícil responder àquela pergunta, dentro do seu enquadramento específico, sem precisar quais eram afinal esses traços. Só aí se criticaria taxativamente qualquer naturalização do que era ou é ser europeu, pesando a sua argumentação e o que viria ser materializado na *Exposição-Diálogo*.

Contudo, a crítica àquela mesma procura de uma natureza e origem talvez deva ser colocada a montante: afinal a que se refere o uso dos termos Europa ou europeu? Que unidades são essas? Poder-se-iam considerar europeus ou universais traços distintivos que dependiam de determinadas condições específicas? E para se considerarem universais, tratava-se ou não de um processo de homogeneização que ignorou os vários contributos para que tal traço fosse visível a dado momento? Se assim for, de que modo se poderia optar entre uma ou outra contribuição, seleccionando uma origem efectivamente europeia? Isto excluindo desde logo que mesmo a sua origem ou natureza europeia seria já dificilmente atribuível a uma unidade, Europa, que negaria esse mesmo processo histórico e social. Em suma, se efectivamente se esboça uma naturalização de traços distintivos de uma dada identidade cultural europeia, ela ocorre desde logo na sua própria nomeação. Parecendo que a tónica colocada por R. Berger numa sua natureza ou origem decorreu precisamente da relevância que teria para a

---

<sup>362</sup> Cf. Páginas 30-36 desta tese.

defesa deste modelo expositivo junto do Conselho da Europa. O pressuposto de que existia de facto uma identidade cultural europeia passível de ser encontrada e definível pode ser discutido a partir do modo como R. Berger vai construindo o seu pensamento, mas nunca numa origem ou natureza identitária comum. Tal poderá estar na base da crítica que enceta quando se refere às Exposições de Arte. Se era possível em cada momento e espaço históricos encontrar-se algo de comum entre os vários Estados-membros do Conselho da Europa – e possivelmente numa geografia europeia mais alargada –, tal não implicava que esses mesmos traços fossem estabilizados ou continuamente relevantes até à possível definição de uma identidade cultural europeia coeva.

Esclarecidos os três termos que orientavam a proposta de R. Berger, é definido o modo como a *Exposição-Diálogo* deveria ser organizada. A consecução do projecto ocorreria precisamente sob a alçada do Conselho da Europa, tratando-se da realização de exposições-confrontação periódicas<sup>363</sup>, compostas por um conjunto de oito a doze museus e realizando-se cada edição num país europeu diferente. A escolha das obras a expor dependeria de cada uma das instituições museológicas que compusessem o comité organizador, trabalhando este em colaboração com uma comissão nomeada pelo Conselho da Europa. A função desta comissão seria zelar pelo cumprimento da coincidência entre as escolhas e o objectivo geral do projecto: "la recherche de l'identité européenne par et à travers l'art moderne"<sup>364</sup>. Na nota analítica, R. Berger indica que esta comissão, contando com uma ou mais pessoas, seria constituída "afin que la réalisation du projet conserve l'intégrité de son point de départ", mas também que "ne soit pas soumis à d'éventuelles pressions politiques ou de propagande"<sup>365</sup>. Este ponto é relevante por colocar em causa não só o que foi discutido no parágrafo anterior, mas também os argumentos aduzidos no *Catálogo-Dossier* ao ser referido que a escolha das obras a expor seria apenas e só responsabilidade de cada representação. Podendo assim questionar-se se assegurava efectivamente a fuga às pressões que enumera. No mais, as escolhas deviam estar orientadas preferencialmente para obras compradas pelos museus,

---

<sup>363</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p. 8. R. Berger destaca em sublinhado esta designação, que aqui se retém por duas razões: em primeiro lugar, pela discussão já referida que visou o abandono da palavra exposição-confrontação e dará lugar à expressão exposição-diálogo; em segundo lugar, por definir que se tratava da realização de uma série de exposições, o que não veio a acontecer, sendo a exposição inaugurada em Lisboa a primeira e única da série prevista.

<sup>364</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p. 9.

<sup>365</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32, anexo nº 2 – Documento de trabalho nº 2... p. 18.



uma vez que, segundo o autor, este acto de aquisição supunha um triplo contrato do museu com o artista, o Estado e o público. Estas compras, na proposta inicial, deveriam ter ocorrido nos cinco anos anteriores à data da exposição.

A periodicidade das exposições era justificada pela possibilidade de, a espaços, se ir percebendo a evolução da arte contemporânea e dos gostos do público. Neste último caso, pela grande participação devida à cobertura do evento pelos media. O conjunto de informações que assim se recolheriam talvez ajudassem a responder a uma das questões de R. Berger em *La Mutation de Signes*: entender como é que aquilo a que se chama arte se constituía socialmente<sup>366</sup>. Podendo assim centrar-se as discussões em torno da série nas possíveis relações entre a prática artística, as políticas de aquisição de vários agentes e o gosto do público.

Abria-se ainda possibilidade de realizar exposições temporárias, inquéritos ou coligir outra documentação que permitisse o cumprimento de um exercício comparativo entre museus. O inquérito e restante documentação encontraria o seu lugar no *Catálogo-Dossier* e na secção de auto-retratos dos museus da *Exposição-Diálogo*. A par da informação normalmente disponibilizada sobre obras e artistas, deveriam ser escritos textos teóricos, críticos ou ensaístas que contribuíssem para a relação entre a criação artística e a pesquisa em torno da identidade cultural. A importância do *Catálogo-Dossier* para os propósitos mais alargados desta iniciativa é então destacada, actuando a três níveis: "1. niveau de l'information par rapport aux oeuvres et artistes exposées / 2. niveau de l'enquête par rapport au fonctionnement des musées / 3. niveau de la réflexion critique par rapport au sens qui peut se dégager de l'exposition-confrontation"<sup>367</sup>.

É avançada igualmente a hipótese de se constituir um arquivo de arte contemporânea que funcionaria como uma compilação *raisonnée* de documentação, composta por fichas de obra, reproduções, colecções de diapositivos e vídeos. Esta é a única vez em todo o relatório que R. Berger se refere à produção artística coeva como contemporânea. Segundo o próprio, aquela possibilidade, que remete para o título que propôs para o conjunto das exposições como *Le Musée Imaginaire de l'Europe*,

---

<sup>366</sup> Cf. Berger, R. *La Mutation des Signes...* p. 32. Aí R. Berger escreve, como já apontado no primeiro subcapítulo: "comment ce qu'on appelle «art» vient-il à exister pour moi, pour les autres, pour nous?". Este questionar derivava em larga medida do que aí se referiu, abordando-se a sua tese de que o campo da arte não podia ser considerado um campo totalmente autónomo, mas também constituído por nós, seja de um modo individual pelo simples acto de recepção, seja pelas dinâmicas que ajudamos a gerar no seio do mesmo.

<sup>367</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du séminaire...* p. 9. Sublinhado no original.

beneficiaria do envolvimento de um conjunto alargado dos principais museus de arte moderna, reforçando a autoridade destes arquivos e ajudando a sublinhar a sua legitimidade.

Seria certamente pela eventual constituição deste arquivo que na documentação apenas ao relatório do Colóquio se encontrava a correspondência entre R. Berger e C. R. Zaher, Directora da Divisão de Promoção do Livro e das Trocas Culturais Internacionais da Unesco<sup>368</sup>. Entre 1949 e 1979, a UNESCO havia já realizado uma série de iniciativas que visavam a constituição de um corpo de imagens através de reproduções de alta qualidade, tais como as *Travelling Exhibitions of Colour Reproductions* e *Catalogue of Colour Reproductions*<sup>369</sup>. Estas exposições e o catálogo reportavam-se ao período de 1860 até ao seu termo, estando agora em cima da mesa a constituição de um conjunto de cento e vinte diapositivos, organizados em quatro álbuns de trinta, que coligissem a produção contemporânea entre 1960 e 1980 com uma representação equitativa. É na sequência das discussões iniciais deste projecto que, em finais de 1980, C. R. Zaher contacta R. Berger pedindo comentários ou sugestões, anexando igualmente um conjunto de cerca de cento e vinte artistas pré-seleccionados. Regista-se desde logo uma relação evidente entre a constituição de um arquivo deste género e a proposta de um Museu Imaginário da Europa. Bem como a possível partilha de informação e conhecimento com a UNESCO sobre a agregação e distribuição do arquivo que se poderia coligir na sequência do projecto proposto no Colóquio.

No entanto, deve destacar-se igualmente a resposta de R. Berger a C. R. Zaher, de onde é possível retirar algumas bases que ajudam a precisar a discussão da *Exposição-Diálogo*. R. Berger começa por saudar a proposta da UNESCO, todavia duvida do uso do termo equitativo. Do universo de cento e vinte artistas pré-seleccionados mais de cinquenta eram americanos. E cerca de noventa americanos, franceses, alemães ou italianos. Reduzindo-se a menos de um terço o restante conjunto de nacionalidades aí representadas. Acrescenta então que "la diffusion de la documentation n'est pas seulement affaire d'information; elle a une vertu quasi

---

<sup>368</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. [s/r] Correspondência entre R. Berger e C. R. Zaher.

<sup>369</sup> Sobre este tema confira-se o artigo de Rachel Perry *Immutable Mobiles: UNESCO's Archives of Colour Reproductions*. Perry, R., "Immutable Mobiles: UNESCO's Archives of Colour Reproductions". *The Art Bulletin*, vol. 99, no. 2, 2017. Londres: Taylor and Francis, pp. 166-185.

ontologique"<sup>370</sup>. Colocava-se em causa, portanto, a própria acção da Unesco no seu trabalho de constituição de uma imagem do mundo, actual e futura.

Esta crítica aproxima-se igualmente do que vai propor em relação à *Exposição-Diálogo* e que já pusera em prática nos *Salon*, procurando uma tentativa de harmonização do nível de representatividade. Mas é a proposta de solução deste problema que situa o modo como pensava o campo da arte a partir da sua estruturação institucional. R. Berger sugere então a C. R. Zaher que contacte a AICA para que os críticos seus associados possam elencar os artistas a integrar na colecção de diapositivos. O que se justificava pela sua atenção ao campo, depreende-se, mas acima de tudo pela representação de diferentes pontos do globo decorrente das cerca de quarenta associações nacionais que a constituíam. Ou seja, para R. Berger havia estruturas já organizadas que podiam cumprir o seu papel também nestas iniciativas, escrevendo inclusivamente que a AICA era o instrumento adequado para que, tendo em conta os objectivos do projecto, se obtivessem respostas válidas.

Num último ponto do relatório coloca-se a possibilidade de organizar colóquios que permitissem a discussão em torno dos objectivos igualmente traçados para o *Catálogo-Dossier*: comparação entre o enquadramento e as actividades dos vários museus, reflexão sobre a produção artística. Mas igualmente para que, a um outro nível, se criassem condições para o diálogo entre artistas e público visando "une prise de conscience réciproque"<sup>371</sup>. Esta poderia ser uma maneira de fazer face ao problema enunciado por N. Dubow sobre a remissão do artista para o perímetro da vida social por um sistema de persuasão mediática<sup>372</sup>, referido no capítulo dedicado ao Congresso da AICA. Ao mesmo tempo poderia vencer aquele afastamento entre um campo autónomo e o público, dificuldade a que R. Berger se referira quando discutiu as o posicionamento delicado dos organismos públicos na prossecução das suas políticas culturais.

Concluindo o seu relatório, R. Berger argumenta que

"A une époque dominée par les media, sa réalisation permettrait d'assurer aux artistes et aux musées d'art moderne un rôle régulateur (au sens cybernétique du

---

<sup>370</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. [s/r] Correspondência entre R. Berger e C. R. Zaher.

<sup>371</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du séminaire...* p. 9. Esta aproximação entre o público, as obras e os artistas era já uma preocupação dos *Salon International de Galeries-Pilote*, onde se refere que estas iniciativas permitiam ao público julgar por si mesmo, tomar contacto directo com as obras, de descobrir os autores na fonte, sendo que aqui a este propósito é aprofundado, insistindo num contacto directo entre público e artistas.

<sup>372</sup> Cf. Páginas 73-74 desta tese.

terme) en fournissant, à partir d'une expérience concertée, l'information susceptible d'éclairer la recherche de notre identité, information qui, selon Norbert Wiener, père de la cybernétique, «est un nom pour désigner le contenu de ce qui est échangé avec le monde extérieur à mesure que nous nous y adaptons et que nous lui appliquons les résultats de notre adaptation»<sup>373</sup>.

Este último parágrafo, onde volta a reforçar que estas exposições eram o modo mais eficaz e legítimo de realizar uma pesquisa sobre uma identidade cultural proposta pela arte contemporânea, ajuda a fixar novamente alguns pontos fundamentais para a presente tese. Em primeiro lugar, o autor torna claro que estas exposições visavam construir um espaço que funcionasse como centro regulador, o que permite traçar a tangente entre esta proposta e o propósito do Conselho da Europa em verificar o papel dos museus de arte moderna na construção de uma herança cultural comum. Em segundo lugar, o próprio funcionamento deste espaço enquanto centro regulador dependia precisamente da capacidade de criar e gerir informação, sendo para tal necessário constituir o espaço onde esta pudesse circular e ser apreendida. Por fim, a referência à noção de informação como proposta por Norbert Wiener demonstrava o carácter prospectivo e prepositivo presente na defesa da *Exposição-Diálogo*, que ultrapassava largamente a actuação no campo da arte. Como havia sido deixado bem claro por R. Berger ao referir-se ao Conselho da Europa como uma instituição que não é uma instituição histórica, mas sim um organismo que visa ter um papel activo na constituição do futuro, também esta exposição se inseria num quadro de actuação no campo cultural que procurava flanquear as dificuldades porque passava o processo de construção europeia desde inícios dos anos 1970. Também por aqui passava a necessidade dos organizadores da exposição em fundar a sua legitimidade num nível de actuação intermédio do campo da arte, que se pode em parte equiparar ao proposto na comunicação de B. Denvir ao Congresso da AICA, "Bureaucrat as Patron". Escudando-se assim numa certificação científica ou técnica a justificação de um escape à mobilização da arte tendo em vista propósitos políticos ou económicos.

---

<sup>373</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p. 10.

**Declaração Final do Colóquio. O compromisso da Fundação Calouste Gulbenkian**

Numa última nota<sup>374</sup>, deixada já após a assinatura do documento, R. Berger reforça que a Declaração Final do Colóquio exprimia o compromisso dos representantes da Fundação Calouste Gulbenkian em iniciar o processo que levaria à organização da primeira exposição da série. Informação que fortalecia a já prestada no último parágrafo da Declaração Final<sup>375</sup>. No mais, à parte o interesse da Fundação Calouste Gulbenkian no projecto, a Declaração Final é curta, de apenas página e meia, apontando sumariamente as conclusões que o relatório de R. Berger aprofunda. Destaca-se todavia a referência à importância deste projecto em dois planos distintos.

Num primeiro plano, por serem listados os problemas<sup>376</sup> que afectavam a maioria dos museus, independentemente do seu estatuto legal. Situação a que o relatório se reporta sem contudo os enumerar. A saber, pela ordem elencada, a contratação de seguros sobre e o transporte de obras de arte moderna, problemas alfandegários, direitos de reprodução de obras de arte, o transporte de obras por voo, conservação e restauro, edição de catálogos bi ou multilingues e a produção de material audiovisual nos museus, nomeadamente de vídeo. Deve constatar-se que alguns destes problemas se confirmaram na prática ao longo da organização da *Exposição-Diálogo* em Lisboa. Senão pelas dificuldades em tratar os vários assuntos de ordem logística, pela coordenação junto dos Ministérios competentes para facilitar eventuais problemas alfandegários, de seguros e transporte<sup>377</sup>.

É neste plano que a proposta de Francis Cheetham de constituição de uma associação europeia de museus parece relevante para as discussões ocorridas no Colóquio. No documento sob o título *Proposals for the establishment of a european museum association*<sup>378</sup> é referido que ainda que existissem já associações nacionais de

---

<sup>374</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire...* p. 10.

<sup>375</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32, anexo nº 5... p. 27: "Les participants se réjouissant de l'invitation par les délégués de la Fondation Gulbenkian qui se déclarent prêts à assurer l'organisation de la première étape du projet au cours d'une réunion en automne 1981" Indica também que estará prevista uma pequena verba no orçamento de 1982 do Conselho para a Cooperação Cultural de modo a custear o início da sua organização. No entanto, a nota e a declaração acabam por contradizer-se, sendo que se na Declaração Final a reunião está prevista para o Outono de 1981, esta de facto só vem a realizar-se em 1982, como aponta a disponibilização de verbas referida por R. Berger.

<sup>376</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32, anexo nº 5... p.27.

<sup>377</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Separador Transporte de Obras.

<sup>378</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084 [s/r]. *Proposals for the establishment of a european museum association*. Datado de Junho de 1980, começa por ser identificado o âmbito em que

museus na maioria dos estados-membros do Conselho da Europa<sup>379</sup>, não havia qualquer estrutura europeia. Uma associação europeia como a aqui proposta complementar por isso o papel mundial do ICOM, ressaltando-se que este não deveria, em caso algum, focar-se apenas no panorama europeu<sup>380</sup>. De seguida, elenca as possibilidades abertas pela constituição de uma associação europeia de museus<sup>381</sup>, terminando o seu texto a focar a importância de uma organização nestes moldes, pela possibilidade que ofereceria de num âmbito europeu se preencher uma lacuna grave no pensamento sobre a Europa. Defende que o ideal Europeu dependia em última instância de uma cultura e história comuns, elementos fundamentais quer para museus, quer para galerias. A associação europeia de museus aprofundaria ainda a actividade já desenvolvida pelo Conselho da Europa e, parafraseando o autor, seria vital para o desenvolvimento de uma cultura Europeia saudável.

Regressando à Declaração Final e tocando ainda na conclusão do documento apresentado por F. Cheetham, destaca-se a importância do projecto discutido no

---

este é escrito. Francis Cheetham faz a proposta na Conferência Anual da Associação de Museus Britânicos, decorrida em Southampton, sendo referido que surgira do envolvimento de F. Cheetham na organização da exposição permanente "Norfolk in Europe" do Norwich Castle Museum.

<sup>379</sup> F. Cheetham refere a Museum Association britânica, a holandesa Der Nederlandse Museumvereniging e a Deutscher Museumsbund da República Federal da Alemanha. Cf Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084 [s/r]. *Proposals...*

<sup>380</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084 [s/r]. *Proposals...*

<sup>381</sup> Em resumo, F. Cheetham sustenta a sua proposta em dez pontos: em primeiro lugar, na possibilidade que uma associação europeia abriria de melhorar o funcionamento das associações nacionais, pela aprendizagem mútua resultante do fomento do contacto entre estas, já existente, por exemplo, entre as associações holandesa e britânica. Em segundo lugar, poderia levar à criação de mais associações nacionais, ajudando a suprir as desvantagens de museus não enquadrados em qualquer organização desta índole. De seguida, reforça os exemplos que as várias associações poderiam oferecer mutuamente, contribuindo para o melhoramento das políticas museológicas, nomeadamente através do desenvolvimento de estudos como o "Drew Report", realizado em 1978 na Grã-Bretanha, e o relatório "Towards a New Museum Policy", levado a cabo na Holanda em 1977. Em quarto lugar, destaca o papel que esta associação poderia ter na organização de exposições que se centrassem sobre o património cultural comum, prosseguindo o trabalho já realizado pelo Conselho da Europa. Nos quinto e sexto ponto, centra-se em algumas das dificuldades elencadas na Declaração Final. Chama então a atenção, respectivamente, para a necessidade de produção de catálogos multilingues, podendo a associação ajudar nos processos de tradução e impressão, e para os problemas em obter seguros e nos trâmites alfandegários de peças cedidas por empréstimo, sendo que estes problemas seriam melhor resolvidos num âmbito transnacional e não localmente. De seguida, refere-se à criação de uma base de dados de objectos furtados, de modo a fazer face à crescente actividade criminosa. No ponto h, oitavo ponto, indica a existência de dois prémios anuais para Museu Europeu do Ano, sendo que a Associação Europeia de Museus poderia ter um papel activo na atribuição do prémio sob alçada do Conselho da Europa. Propõe ainda, num ponto subsequente, um registo de exposições realizadas na Europa que facilite a sua itinerância, quer pelo seu interesse para outros museus e galerias, quer para coordenar esforços na eventual sobreposição de temas tratados, tratando-se de uma medida que favoreceria a racionalidade económica, sendo que o acesso a este registo poderia ser pertinente para o público em geral. Por fim, destaca a importância de uma associação que pudesse fazer valer as posições dos museus a uma só voz, especialmente pela dificuldade em que estes se encontravam ao serem cada vez mais requisitados pelo público ao mesmo tempo que os seus orçamentos vinham sendo limitados. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084 [s/r]. *Proposals...*

Colóquio de Delfos num segundo plano. Verifica-se que, segundo esta Declaração, a confrontação periódica de museus daria a conhecer "le dynamisme de l'identité culturelle de l'Europe en train de se faire"<sup>382</sup>. Tal implicava assumir sem reservas o que se vinha defendendo ao longo da discussão do relatório. Ou seja, não só esta exposição visava actuar sobre o futuro como, na própria frase, esse futuro parecia encontrar-se já definido, que poderia igualmente resultar de uma percepção geral dos participantes no Colóquio. No entanto, confirma-se a tese de que a actuação no campo cultural por via da *Exposição-Diálogo* se não procurava torneir que iam sendo colocadas dificuldades colocadas ao projecto europeu, ajudaria pelo menos ao cimentar de um processo de aglomeração política.

## 2.2 – As reuniões preparatórias da *Exposição-Diálogo*

Na sequência do Colóquio de Delfos e confirmado o interesse da Fundação Calouste Gulbenkian na proposta aí apresentada por R. Berger, dá-se início à série de reuniões preparatórias da *Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa*. Como referido na introdução a este capítulo, é ao longo destas reuniões que se afinarão alguns dos pressupostos da exposição, chegando-se a uma alteração de fundo que resultará no abandono do modelo expositivo proposto por R. Berger na Grécia. Ainda que, como se verá, se mantenham a maioria dos elementos que a deviam constituir, elencados ao longo do relatório que envia ao Conselho da Europa.

### 2.2.1 – Reunião Preliminar (Lisboa, 18-19 de Março de 1982)

Na sequência da Declaração Final do Colóquio de Delfos, a primeira reunião com vista à realização do projecto discutido no Colóquio realiza-se em Lisboa, entre 18 e 19 de Março de 1982<sup>383</sup>. Esta dará lugar a um documento final<sup>384</sup>, datado de 19 de

---

<sup>382</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Rapport du seminaire*, doc. CDCC (81) 32, anexo nº 5... p. 27.

<sup>383</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. [s/r] Telex M. M. Bieberstein a Maria Teresa Gomes Ferreira e Sommer Ribeiro FCG, de 24 de Março de 1982.

<sup>384</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Reunião Preliminar*. 19 de Março de 1985. O documento é assinado por R. Berger, desta feita identificado enquanto Presidente Honorário da

Março de 1982, que acaba por reafirmar as conclusões principais já elencadas. Destacam-se no entanto algumas notas. Numa primeira secção, que refere as motivações da exposição a realizar, é referido que o projecto em análise se realizará sob o nome *Image de notre identité: les musées européens d'art moderne nous proposent*, idêntico ao do Colóquio de Delfos, mas com ligeiros afinamentos. Não é de excluir a eventualidade de as diferenças de grafia poderem resultar de um documento dactilografado rapidamente na sequência da reunião, a tempo da sua assinatura pelos participantes na mesma. Até porque em documentos redigidos posteriormente é mantido o primeiro título. No entanto, estes afinamentos podem ajudar à discussão do projecto.

### ***Vous proposent ou nous proposent?***

Em primeiro lugar, a mudança do plural *images* para o singular *image* pode remeter para o carácter prepositivo da exposição. Neste sentido, não se tratava apenas de confrontar identidades, mas sim de concretizar a representação de uma identidade. O que não seria colocado em causa mesmo que esta unidade fosse esbatida com o recurso a uma definição que passava pelos termos dinâmica, multiforme ou inconstante, como já discutido. Em segundo lugar, embora de relevância meramente formal, é assumido no título que se trata de uma exposição que agrega museus de arte moderna, tornando-o mais preciso. Por último, a alteração de *vous* para *nous proposent*, embora de pormenor, tratando-se essencialmente de uma alteração de sentido numa direcção que se mantém, pode ajudar a afinar algumas das características do projecto já esboçadas, permitindo a sua discussão.

Se este *nous proposent* anuncia o carácter prepositivo e prospectivo da exposição, também indica algum afastamento entre quem apresenta uma dada identidade ou imagem da arte contemporânea e quem a deve reelaborar. Evidencia assim uma dificuldade sempre presente na proposta de um sistema da arte moderna por R. Berger. Que é sentida na relação estabelecida pela expressão *nous proposent*, ou em *vous proposent* de resto, uma vez que pode acentuar uma autonomia do sistema da arte, propondo-o como sistema fechado, funcionando como produto de laboratório, em

---

AICA, Karel Geirlandt, Director do Palácio das Belas-Artes de Bruxelas, M. M. Bieberstein, Director do Ensino, da Cultura e do Desporto do Conselho da Europa, David Mardell, Chefe da Divisão Central do Conselho da Europa, Maria Teresa Gomes Ferreira, Directora do Museu Calouste Gulbenkian e José Sommer Ribeiro, já identificado em 1982 enquanto Director do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.



condições estáveis ou ideais. Não é totalmente claro de que modo se articulam estes agentes do sistema da arte com agentes de outros campos. Ou mesmo com outros agentes dentro do mesmo sistema. A referência a um circuito ou cadeia da arte parece implicar antes de mais que esta relação é estratificada, ainda que não totalmente hierarquizada, havendo no mínimo um caminho preferencial composto internamente e afastado de influências externas. Ou seja, existe de certo modo uma mecânica, embora a passagem por todos os elos daquela cadeia não seja obrigatória.

Porém, ao referir-se às hesitações do poder público, à relação entre as feiras de arte e um funcionamento de mercado ou à importância que a percepção pública da arte tem para as tensões existentes no próprio sistema, desde logo na sua relação com o campo do poder, R. Berger abre o seu eventual fechamento. Revela que esta autonomia é apenas relativa. Em suma, a dificuldade que é colocada pela sistematização de R. Berger resulta da tensão provocada por uma estruturação aparentemente monadológica que não resolve a interacção entre todos os elementos que a compõem. O conjunto de alterações que a sua noção de mutação implica, necessária para basear o próprio carácter prospectivo do seu modelo expositivo, coloca em causa logo à partida a enumeração dos agentes que compõem este sistema, em que todas as dinâmicas são internalizadas. Recorda-se que ao serem elencados os agentes que compõem o sistema da arte alguns podem ser incluídos simultaneamente no sistema da arte e num outro campo. É o caso do museu, situado no campo da arte mas igualmente relacionado com o campo do poder, por exemplo.

Mas, como se dizia, as dinâmicas deste sistema acabam por ser internalizadas. Tal é implicado pela própria definição do museu como imune a influências políticas ou económicas. E mesmo no caso das feiras de arte, que poderiam constituir uma excepção, a descrição do seu funcionamento enquanto bolsas de mercado, não traça uma relação directa entre o sistema financeiro e a compra e venda de obras de arte, um possível modo de aplicação de fundos equiparável a outros quaisquer. Em certa medida está-se perante uma estruturação do sistema da arte em que, de estrato para estrato, de elo da cadeia para elo da cadeia, se procura isolar determinações de um nível anterior em relação ao seguinte, sendo que quantos mais passos são dados nesse percurso, maior é o número de interacções com os restantes campos. Um sistema de *inputs* e *outputs*, em que o número de entradas parece sempre menor que o número de saídas. Descrição do sistema da arte que aparentemente contradiz a noção de sistema causal circular de

Norbert Wiener, referenciado por Pamela Lee, em que cada agente teria uma força determinadora do sistema retro e prospectivamente<sup>385</sup>. E se esta capacidade de influência de cada agente sobre todo o sistema parece estar sempre presente no horizonte do trabalho de R. Berger, é em momentos como aquele em que isola o museu que acaba por colocar em causa o funcionamento mais vasto da estrutura que pretende sistematizar.

Neste sentido, a relação do sistema da arte com qualquer influência exterior apenas pode resultar da refração, para utilizar o termo de P. Bourdieu<sup>386</sup>, de cada campo diferente do campo em análise na acção de determinado agente deste mesmo sistema. As determinações que sofre são retrospectivamente cada vez mais isoladas ou dificilmente definíveis. Parece ser isto o que ocorre quando se refere ao funcionamento das feiras de arte, ao coordenarem de modo específico dinâmicas de uma economia de mercado; como o mesmo pode ser referido em relação à posição do poder político, ao procurar articular tensões entre interesses diferentes numa mesma comunidade. Ou seja, se esta relação entre campos é sentida quando R. Berger se alonga sobre um ou outro agente, de que modo se pode compor ou assumir aquela autonomia de um sistema da arte? Ou, sendo ainda mais preciso, o isolamento do museu neste sistema? Neste segundo caso, a resposta ficará sempre situada num aspecto formal, entre o triplo contrato suposto por cada aquisição e o seu papel enquanto organismo público. No caso do sistema da arte, parece cada vez mais evidente que aquela autonomia apenas tem valor operativo, permitindo isolar e procurar estudar dado fenómeno, no caso o percurso de validação da arte, para a partir dele perceber que relações estabelece com uma dada comunidade.

É esta relação com uma dada comunidade que pode ser problematizada a partir da expressão *nous proposons*. Se for pensada a partir daquela autonomia do sistema da arte, resta a comunidade como elemento passivo. É o sistema da arte que elabora uma imagem da arte, que a propõe, e é apenas essa que é relevante. Embora neste sistema

---

<sup>385</sup> Cf. Nota de rodapé 88 desta tese.

<sup>386</sup> "This field is neither a vague social background nor even a *milieu artistique* like a universe of personal relations between artists and writers (...). It is a veritable social universe where, in accordance with its particular laws, there accumulates a particular form of capital and where relations of force of a particular type are exerted. This universe is the place of entirely specific struggles, notably concerning the question of knowing who is part of the universe (...) and who is not. The important fact, for the interpretation of works, is that this autonomous social universe functions somewhat like a prism which *refracts* every external determination: demographic, economic or political events are always retranslated according to the specific logic of the field (...)". Bourdieu, P., *The Field of Cultural Production*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1993, pp. 163-164.

esteja implícito que há que ter em conta as várias imagens que o próprio pode produzir, nunca se tratando de uma imagem única. Todavia, a sua autonomia forçaria a apreensão desta expressão apenas a partir dos pólos ocupados por cada um na direcção esboçada por aquela relação, separando quem mostra e quem vê. A alteração do *vous* por *nous* parece relevante por colocar quem vê como elemento activo da proposição, reforçando a sua acção enquanto elemento a quem compete pensar a imagem ali proposta. O que cruzado com a própria ideia de proposta indica que este modelo expositivo nunca poderia ser pensado a partir de uma relação unívoca, tão pouco se reduziria a uma visão internalizada do campo da arte enquanto sistema. Tornando-se assim evidente a indissociabilidade dos caracteres prepositivo e prospectivo do projecto apresentado por R. Berger.

A relação que este modelo parece propor entre o sistema da arte e a comunidade é de orientação, mas nunca de imposição. A sua autoridade é sempre relativa, desde logo pela posição relativa dos próprios elementos desse mesmo sistema. Levando o argumento ao extremo e excluindo dois dos três objectivos a partir dos quais se defendeu que este modelo expositivo se orienta, pode mesmo afirmar-se que a discussão em torno da posição de autoridade do museu, a sua relativização no campo da arte, é o centro em torno do qual tudo gira. Uma exposição resultante da aplicação deste modelo não redundaria numa imagem fixa para sempre, nem tão pouco é uma imagem fixa, uma vez que coordena não só uma apreensão que depende sempre do acto de recepção, como aquela imagem única seria desestabilizada pela confrontação entre as várias imagens que o modelo representativo poderia sugerir.

Talvez assim seja possível precisar melhor a referência de R. Berger à cibernética. A informação que uma exposição destas pode disponibilizar para cumprir o seu propósito depende também das referências que a orientam. E é neste sentido que se pode entender que o próprio R. Berger refira que o tratamento da informação possa ser um acto ontológico<sup>387</sup>. Mais do que a possível confrontação entre os dados concretos disponibilizados, sejam estes as obras, os estatutos de cada um dos museus ou o seu condicionamento financeiro, interessa discutir porque são estes os dados, porque são estes colocados num território de confrontação, porque é possível sequer tratá-los de um modo unitário. Por fim, ainda que um ponto de partida para a análise deste modelo expositivo seja a sua dependência do acto de recepção, a resposta às perguntas

---

<sup>387</sup> Cf. Páginas 115-116 desta tese.

anteriores talvez permita pesar até que ponto aquele acto de recepção é ou não condicionado ou, por outras palavras, de que modo se pretende que o acto de recepção seja articulado de uma dada forma e não outra. Enfim, de que modo se orienta um dado acto de recepção fixando pontos de referência para um imaginário colectivo, para o estabelecimento de uma comunidade imaginada<sup>388</sup>.

Regressando à Declaração Final do Colóquio de Delfos interessa ainda destacar um outro ponto. Na sequência do que havia já sido indicado por R. Berger ao referir a inclusão deste projecto nas Exposições de Arte promovidas pelo Conselho da Europa, indica-se que a próxima exposição histórica teria lugar precisamente em Lisboa, em 1983. Tratava-se da XVII exposição da série intitulada *Portuguese discoveries and the Renaissance Europe*. No documento este propósito de trazer as Exposições de Arte ao tratamento da contemporaneidade é considerado análogo ao da criação do próprio Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian: "ce souci de continuité répond aux vœux de la Fondation Gulbenkian qui inaugure son Centre d'Art Moderne en prolongement du musée historique"<sup>389</sup>.

Como será exposto no quarto capítulo, as Exposições de Arte centravam-se num período ou tema específico, procurando estabelecer relações entre uma história ou história da arte locais e aspectos considerados relevantes para a construção de uma história europeia comum. O que sucedia em parte com a *Exposição-Diálogo*, ao focar-se apenas na arte contemporânea, ainda que num âmbito geográfico mais alargado. Neste sentido, apesar da analogia estabelecida acima, aquela continuidade entre a história da arte e a arte contemporânea não seria estabelecida num mesmo espaço ou complexo museológico. Era sim uma construção que se baseava no corpo de trabalho que vinha sendo constituído ao longo das várias Exposições de Arte. Neste caso, a *Exposição-Diálogo* seria o elo mais recente de um conjunto de exposições cujo o período histórico mais recente havia sido tratado com a 15ª Exposição de Arte – *Trends in the 20s*. Antes desta, apenas 6ª Exposição de Arte – *Sources of the 20th century: the arts in Europe 1884-1914* se referira à arte moderna. Em todo o caso, a partir do conjunto de exposições e do trabalho de investigação desenvolvido no seu âmbito era possível relacionar a arte coeva com a restante história da arte. Cumprindo o que R. Berger considerara como uma parte fundamental da missão dos museus de arte moderna e

---

<sup>388</sup> Cf. Página 328 e seguintes desta tese.

<sup>389</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Reunião Preliminar*. 19 de Março de 1985.

contemporânea, ainda que não exclusivamente a partir destes. O que interessava especificamente na exposição da Fundação Calouste Gulbenkian era a partir da arte contemporânea trazer para o presente a reflexão sobre a existência ou não e a fixação no presente de uma herança cultural comum. E com esta, como afinal com todas as restantes Exposições de Arte, projectar o futuro<sup>390</sup>.

### **Algumas orientações gerais para a *Exposição-Diálogo***

No restante documento, onde se estabelecem as linhas gerais do projecto, não há alterações de fundo quanto ao que foi possível apurar a partir do Relatório enviado ao Conselho da Europa na sequência do Colóquio realizado em 1981. Há no entanto algumas notas a registar. É definido o número total de museus a participar na *Exposição-Diálogo*, chegando-se a um conjunto de dez constantes de uma primeira lista de instituições a contactar com vista à colaboração no projecto. Destacam-se os que não vêm a integrar a exposição uma vez que alguns destes virão a ser referidos na crítica à exposição. Mantêm-se as designações constantes no documento oficial, tanto em relação aos museus como aos países onde estão sedeados: Museum des 20 Juhrhunderst, Viena, Áustria; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaeck, Dinamarca; Musée National d'Art Moderne (Pompidou), Paris, França; Tate Gallery, Londres, Grã-Bretanha; Museu Nacional Contemporain, Espanha<sup>391</sup>; Kunsthaus, Basileia, Suíça.

A duração da exposição foi balizada entre três a quatro meses, devendo decorrer entre Maio e Setembro de 1984, sendo que a inauguração da *Exposição-Diálogo* acabou por sofrer um adiamento de cerca de um ano em relação à data prevista inicialmente. O financiamento, por sua vez, deveria corresponder ao disposto pelas orientações para as exposições europeias co-organizadas pelo Conselho da Europa. Neste sentido, cada instituição que aderisse ao projecto deveria garantir a embalagem, transporte e seguro das obras que viessem a integrar a exposição, o que levará ao problema na cobertura destes custos revelado anos mais tarde pelo Museu Boymans van-Beuningen.

O *Catálogo-Dossier*, por sua vez, deveria ser editado em três línguas –

---

<sup>390</sup> Deve referir-se que havia sido ponderada a organização em Lisboa de uma exposição com preocupações históricas, aberta ao pública ao mesmo tempo que a *Exposição-Diálogo*. Esta permitiria traçar uma continuidade com parte da produção artística do restante século XX. Como se verá no capítulo seguinte, esta exposição histórica acabou por cair ao longo do planeamento da *Exposição-Diálogo*.

<sup>391</sup> Esta é a designação que causa maior estranheza, não sendo possível apurar a que museu ou centro de arte se referia efectivamente.

português, francês e inglês -, o que não se veio a verificar, sendo editado numa versão bilingue em português e inglês. Por fim, destaca-se no documento que uma exposição internacional como a que se propunha deveria ser apelativa para os meios de comunicação de massas, nomeadamente a televisão. O que, correspondendo à necessidade de divulgação de uma iniciativa como esta, poderia colocar em causa o que é defendido por R. Berger ao referir-se a um projecto que pudesse escapar à "sedução da publicidade"<sup>392</sup>.

Na sequência desta reunião, logo a 22 de Março de 1982 segue um apontamento<sup>393</sup> para o Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian, José Azeredo Perdigão, assinado por Maria Teresa Gomes Ferreira, Directora do Museu Gulbenkian, e José Sommer Ribeiro, já identificado como Director do Centro de Arte Moderna. Neste documento, onde se dá conta das conclusões da reunião ocorrida três dias antes, recomenda-se a aprovação da realização da *Exposição-Diálogo* na Fundação, salientando que esta se enquadraria nos propósitos da criação do Museu e do Centro, "não se afasta[ando] dos princípios da Fundação no que se refere às possibilidades dadas aos artistas ao atribuir subsídios e bolsas e ao realizar exposições de carácter nacional e internacional"<sup>394</sup>. Considerando que se trataria de um "projecto inédito e piloto"<sup>395</sup> que permitiria um "melhor conhecimento e apreciação da Cultura em Portugal"<sup>396</sup>, destacava-se que ajudaria a garantir "a intenção de interligação da arte do passado com a arte do presente face ao futuro"<sup>397</sup>. Confirmando a tese já apresentada sobre as motivações do interesse da Fundação Calouste Gulbenkian na organização desta exposição internacional<sup>398</sup>, é referida "a necessidade de facilitar a confrontação das Colecções de Arte Moderna com as dos principais Museus Europeus, para avaliação comparativa e para a sua integração no circuito internacional"<sup>399</sup>.

---

<sup>392</sup> Cf. Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea" ... p. 25.

<sup>393</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Apontamento I/43/82, 22 de Março de 1982.

<sup>394</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Apontamento I/43/82...

<sup>395</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Apontamento I/43/82...

<sup>396</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Apontamento I/43/82...

<sup>397</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Apontamento I/43/82... Sublinhado no original.

<sup>398</sup> Hipótese levantada pelo autor desta tese na comunicação *Gulbenkian Foundation's Exhibition-Dialogue*, no âmbito da conferência internacional *Politics, State Power and the Making of Art History in Europe After 1945*, realizada no Museu Reina Sofia entre 18 e 20 de Junho de 2015. Esta comunicação tem lugar antes da pesquisa nos Arquivos da Fundação Calouste Gulbenkian, que apenas foi possível realizar em final de 2015.

<sup>399</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Apontamento I/43/82...

Cerca de um mês depois, a 23 de Abril de 1982, segue novo apontamento<sup>400</sup> para o Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian, assinado novamente por M. T. Gomes Ferreira e J. S. Ribeiro. Referindo as conversações entre os dois signatários do apontamento, José Azeredo Perdigão e Pedro Tamen, Administrador da Fundação, é solicitado que seja tomada uma decisão definitiva quanto à organização da *Exposição-Diálogo* pela Fundação Calouste Gulbenkian. Pede-se então autorização para a sua realização a partir de Maio de 1984, bem como a definição de um limite orçamental para despesas de "montagem, catálogo, deslocação de entidades estrangeiras ligadas à iniciativa e actividades para a animação da exposição"<sup>401</sup>. É deixada ainda em nota a advertência quanto ao restante financiamento da exposição: "Os Museus estrangeiros intervenientes tomarão a seu cargo, como se refere no telex, as despesas referentes a embalagem, transporte e seguro de prego a prego"<sup>402</sup>. Neste apontamento é ainda requerida a aprovação da carta a enviar aos directores dos Museus convidados a participar na *Exposição-Diálogo*.

Nesta carta, cuja versão para aprovação havia já sido enviada por telex a 24 de Março de 1982<sup>403</sup>, repetem-se as várias conclusões do Colóquio de Delfos e da reunião realizada dias antes na Fundação Calouste Gulbenkian. Em todo o caso, é chamada a atenção para o facto de esta exposição, ideia original de R. Berger, como é ali destacado<sup>404</sup>, não pretender repetir a fórmula das bienais<sup>405</sup>. Desta ressalva pode apenas presumir-se que o objectivo seria o de não ser composta por representações nacionais em sentido estrito, podendo cada museu expor obras de arte nacionais ou internacionais. O que em todo o caso não é forçosamente o que sucede em bienais. Na versão final desta carta o termo internacional surge aliás entre aspas, o que poderá ter decorrido da dificuldade em precisar o que significaria neste contexto.

---

<sup>400</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Apontamento I/55/82, 23 de Abril de 1982.

<sup>401</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Apontamento I/55/82...

<sup>402</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Apontamento I/55/82... J. S. Ribeiro citará este excerto aquando da resolução do diferendo com o Museu Boymans van-Beuningen, já em 1989.

<sup>403</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Telex de M .M. Bieberstein a M. T. Gomes Ferreira e J. S. Ribeiro, 24 de Março de 1982.

<sup>404</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Telex de M .M. Bieberstein a M. T. Gomes Ferreira e J. S. Ribeiro, 24 de Março de 1982.

<sup>405</sup> Num documento que redigirá mais tarde, correspondente a uma comunicação numa conferência da UNESCO por altura do encerramento da Exposição-Diálogo, R. Berger vai contradizer estas palavras, ao apresentar a *Exposição-Diálogo* como um modelo alternativo de Bienal, mas integrado nesta designação. Cf. Berger, R., *Major biennales of contemporary art as instruments of publicity and promotion. A working paper*. Paris: UNESCO – Division of Cultural Development and Artistic Creation, 1985.

De modo a promover uma "apresentação nova e original"<sup>406</sup>, são convidados dez museus de países diferentes que apresentem uma "personalidade própria enquanto responsáveis pela imagem pública da arte"<sup>407</sup>. Seriam então disponibilizados cerca de trezentos e cinquenta metros quadrados a cada museu para exposição das suas aquisições mais recentes, tal como um espaço para esculturas de grandes dimensões e uma sala para apresentação de documentação e para vídeo<sup>408</sup>. Refere-se ainda que as instalações da Fundação ofereciam condições excelentes para a realização dos colóquios propostos. A saber, um por parte dos responsáveis dos museus, outro com críticos da arte, um seguinte entre artistas e público e ainda outro sobre a relação entre a arte e os media<sup>409</sup>. Por fim, é estabelecida uma calendarização, sendo requerida uma resposta por parte dos museus interessados até final de Abril de 1982 para que o projecto fosse apresentado ao Conselho para a Cooperação Cultural do Conselho da Europa em Junho seguinte. Indicava-se ainda Outubro de 1982 e Estrasburgo como data e local da primeira reunião preparatória<sup>410</sup>.

Como nota um telex de 6 de Abril de 1982, assinado por David Mardell, por esta altura a proposta de carta a enviar aos vários museus havia já sido aprovada por R. Berger. Exigia por isso uma resposta ao telex anterior<sup>411</sup>, uma vez que apenas faltava a aprovação do projecto pela Administração da Fundação Calouste Gulbenkian, tal como a aceitação do convite a enviar aos vários museus. Como é possível verificar pela data do segundo apontamento endereçado a José Azeredo Perdigão, em finais de Abril a Fundação ainda não se comprometera com a prossecução da *Exposição-Diálogo*. O que só virá a suceder na reunião do Conselho de Administração de 4 de Maio de 1982<sup>412</sup>.

Tendo em conta o atraso na aprovação do projecto por parte da Fundação

---

<sup>406</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Telex de M .M. Bieberstein a M. T. Gomes Ferreira e J. S. Ribeiro, 24 de Março de 1982. Tradução do autor.

<sup>407</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Telex de M .M. Bieberstein a M. T. Gomes Ferreira e J. S. Ribeiro, 24 de Março de 1982. Tradução do autor.

<sup>408</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Telex de M .M. Bieberstein a M. T. Gomes Ferreira e J. S. Ribeiro, 24 de Março de 1982.

<sup>409</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Telex de M .M. Bieberstein a M. T. Gomes Ferreira e J. S. Ribeiro, 24 de Março de 1982.

<sup>410</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Telex de M .M. Bieberstein a M. T. Gomes Ferreira e J. S. Ribeiro, 24 de Março de 1982.

<sup>411</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Telex David Mardell a M. T. Gomes Ferreira e J. S. Ribeiro, 6 abril 82.

<sup>412</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Acta 27/82. Reunião do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian, 4 de Maio de 1982. A versão final da carta de apresentação do projecto seguirá então para os museus convidados a 19 de Maio de 1982 sem alterações a relevar. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Telex de M .M. Bieberstein a J. S. Ribeiro, 19 de Maio de 1982.



Calouste Gulbenkian, o prazo para resposta das instituições interessadas foi adiado até final de Junho deste ano. Assim, na reunião do Conselho para a Cooperação Cultural, que tem lugar no início deste mesmo mês de Junho<sup>413</sup>, diz-se apenas que a iniciativa visava a montagem de uma exposição de aquisições recentes por parte de museus de arte moderna<sup>414</sup>, sobre a qual faltava ainda uma proposta concreta<sup>415</sup>. Contudo, eram já conhecidos os museus convidados<sup>416</sup>.

### 2.2.2 – Primeira Reunião de Directores de Museus (Lisboa, 16-17 de Dezembro de 1982)

A 13 de Julho de 1982, por telex, M. M. Bieberstein, Director para a Educação, Cultura e Desporto do Conselho da Europa, contacta novamente J. S. Ribeiro com o propósito de agendar a primeira reunião preparatória da *Exposição-Diálogo*. Neste momento, M. M. Bieberstein ainda confiava vir a poder contar com representantes dos museus participantes logo na primeira reunião preparatória<sup>417</sup>. Inicialmente apontada para o mês de Outubro em Estrasburgo, é aqui proposta a realização desta reunião em Lisboa, durante os dias 16 e 17 de Dezembro, uma vez que segundo a informação de que dispunha o Conselho da Europa o Centro de Arte Moderna deveria inaugurar em Novembro deste ano<sup>418</sup>. Os pedidos de confirmação da ordem de trabalhos e daquelas datas, enviados por M. M. Bieberstein a 16 de Julho<sup>419</sup> e 1 de Agosto<sup>420</sup>,

---

<sup>413</sup> Council of Europe. Council for Cultural Co-operation (CDCC), 42nd session, Delphi, 1-4 June 1982. CDCC (82) 35. Na discussão sobre o projecto que levará à realização da *Exposição-Diálogo* em Lisboa é pedido às diferentes delegações que avancem detalhes ou informações que considerem relevantes, não sendo no entanto registada qualquer intervenção adicional.

<sup>414</sup> Cf. Council of Europe. Council for Cultural Co-operation (CDCC), 42nd session... p. 11.

<sup>415</sup> Cf. Council of Europe. Council for Cultural Co-operation (CDCC), 42nd session... p. 22.

<sup>416</sup> É decidido que, tendo em conta a inclusão deste projecto na acção do Conselho da Europa "na ajuda à criatividade artística", deverão ser disponibilizados para o trabalho preparatório desta exposição os fundos até então congelados no valor de 43.000 Francos Franceses. Cf. Council of Europe. Council for Cultural Co-operation (CDCC), 42nd session... p. 11.

<sup>417</sup> Segundo este telex, estariam confirmadas as presenças de representantes dos museus alemão, italiano, holandês, português e suíço, esperando-se resposta em breve dos congéneres austríaco e belga e, até à data da reunião, dos restantes museus. Neste mesmo telex, M. M. Bieberstein confirma que os custos de deslocação e alojamento dos directores estrangeiros serão da responsabilidade do Conselho da Europa. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. SEM3477.

<sup>418</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. SEM3477. O Centro de Arte Moderna apenas inaugurará a 20 de Julho de 1983. Neste telex, M. M. Bieberstein dá ainda conta de que as datas sugeridas para esta reunião tinham também como objectivo aproveitar a sua viagem a Portugal já agendada para os dias 14 e 15 de Dezembro de 1982, eventualmente no âmbito da XVII Exposição de Arte do Conselho da Europa, ainda que tal não seja referido.

<sup>419</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Telex de M. M. Bieberstein a J. S. Ribeiro, 16 de Julho de 1982.

<sup>420</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084, doc. SEM4232.

respectivamente, obtêm resposta apenas a 6 de Outubro de 1982, sendo requerida uma sala na Sede da Fundação em apontamento dirigido a J. A. Perdigão<sup>421</sup>. Após aprovação, J. S. Ribeiro informa o Conselho da Europa de que não será possível garantir que a reunião possa ter lugar no CAM, ainda que as obras de construção do novo Centro de Arte Moderna avancem. Em alternativa é proposta uma visita ao local. Confirmadas a ordem de trabalhos e restantes detalhes<sup>422</sup>, é finalmente enviada a convocatória para a Primeira Reunião Preparatória<sup>423</sup>.

### A proposta de R. Berger

Nos dias 16 e 17 de Dezembro de 1982 realiza-se a Primeira Reunião dos Directores dos Museus de Arte Moderna, à acta da qual se tem acesso através do Relatório do Conselho para a Cooperação Cultural do Conselho da Europa, datado de 6 de Janeiro de 1983<sup>424</sup>. Neste Relatório a *Exposição-Diálogo* surge referida como *Exposition-Dialogue sur l'Art Moderne et l'Europe*, afirmando ainda em título um horizonte político e geográfico que ao longo da preparação da mesma é atirado para os textos do catálogo. Os sucessivos títulos que a *Exposição-Diálogo* foi tendo são relevantes na medida em que permitem questioná-la de diversas formas. No entanto deve salvaguardar-se de que são sempre títulos provisórios, à excepção da alteração do uso do termo *exposition-confrontation* para *exposition-dialogue*, mudança que haveria de ficar inscrita no título final.

O título que aqui leva a uma reflexão acerca do igual peso que é conferido à arte moderna e à Europa como objectos de estudo a ser abordados a par, mas com eventual relevância por si próprios. Neste mesmo relatório R. Berger e M. M. Bieberstein argumentam sempre a favor de uma identidade europeia – ou mesmo de uma ideia de europa – cuja materialização resultaria do jogo de relações entre as obras de arte e as

<sup>421</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084, apontamento nº115/CAM/82. No mesmo documento pode ler-se o deferimento do pedido pelo Presidente do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian, datado de 7 de Outubro de 1982.

<sup>422</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. SEM5340, SEM4770.

<sup>423</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. SEM5340, SEM4770. A convocatória é de 11 de Outubro de 1982, comprometendo-se o Conselho da Europa a custear as viagens e o alojamento dos participantes. Há uma excepção no custear das viagens, que se pode confirmar em apontamento dirigido por J. S. Ribeiro a J. A. Perdigão a 13 de Dezembro de 1982. A pedido de René Berger a Fundação Calouste Gulbenkian virá a suportar a viagem de Karl Geirlandt, Director do Palais des Beaux-Arts de Bruxelas, que havia comparecido à reunião anterior. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Apontamento 136/CAM/82, 13 de Dezembro de 1982.

<sup>424</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Primeira Reunião de Directores dos Museus*, 6 de Janeiro de 1983.

instituições no espaço expositivo. Neste caso, a relação entre arte e Europa não era bidireccional. Seriam os objectos a formar a imagem da arte e da identidade europeia e nunca uma imagem ou identidade já definidas a orientar a organização específica dos objectos. Em tese, excluindo definições identitárias e da arte dadas como adquiridas, toda a mecânica dos procedimentos associados à exposição pareciam confirmar aquela posição de R. Berger e M. M. Bieberstein.

Para pesar o modo como este modelo expositivo pode relacionar-se mais especificamente com o programa político do Conselho da Europa é necessário interrogá-lo para lá desta exposição em concreto. Não só tendo em conta a actuação do Conselho da Europa num horizonte mais vasto, mas também discutindo as premissas teóricas avançadas por R. Berger. É que, paradoxalmente, o argumento mais forte em favor da legitimidade da própria exposição encontra-se na disjunção entre este título provisório e a descrição do projecto realizada por R. Berger e M. M. Bieberstein. Ao longo das várias discussões que levam até à inauguração da *Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa*, em 1985, a sua ideia de Europa parece depender efectivamente do resultado da relação entre as partes que a constituem e não de uma definição que a anteceda. Isto é, havendo indicações, estas consistiram sempre em orientações gerais aos museus tendo em vista o processo de selecção de obras de arte. É portanto aí, no recurso a um campo que se considera autónomo, que reside parte do questionamento a esta exposição. Um campo que de si constituía já parte do chão comum sobre o qual sustentar uma qualquer relação cultural entre os vários Estados-membros do Conselho da Europa. Não obstante todo o cuidado colocado na defesa do projecto expositivo e na sua concretização prática, pode ser traçada uma possível coincidência entre o modelo expositivo e uma definição particular de identidade e de organização política comum europeia. Que esta venha finalmente a residir num nível burocrático intermédio e no carácter técnico ou científico das suas escolhas, caucionado pela relativa autonomia de um campo social em particular, demonstra que o território neutro em que se pretendia colocar a *Exposição-Diálogo* era desde início a confirmação da orientação ideológica do projecto político do Conselho da Europa.

Nesta Primeira Reunião tanto R. Berger, como M. M. Bieberstein sintetizam o histórico do projecto e as bases teóricas do modelo expositivo proposto<sup>425</sup>. M. M.

---

<sup>425</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Primeira Reunião...* p. 1. A primeira secção do documento é intitulada, precisamente "Historique de la proposition a une

Bieberstein é o primeiro a tomar palavra, resumindo muito brevemente as conclusões do Colóquio de Delfos. Para si, esta exposição visava um trabalho entre os museus e centros de arte moderna pois estes desempenhavam um papel decisivo na imagem da arte moderna junto do público e no "valor e reputação dos diferentes artistas"<sup>426</sup>. Os seus objectivos passariam então por abrir um diálogo com o público, por um lado, e entre museus, por outro. Seria assim possível abordar políticas de aquisição e o modo como os artistas adquiriam determinado estatuto nacional e internacional.

Na intervenção que realiza de seguida, R. Berger vai aprofundar a introdução do Director da Educação, Cultura e Desporto do Conselho da Europa. Como se referiu em subcapítulos anteriores, o suíço resume o projecto tendo em conta um entendimento do sistema da arte moderna que recolhe também da cibernética. Afirmando por isso que o mundo da arte confere renome internacional<sup>427</sup> a determinados artistas por via de um "sistema de circuitos"<sup>428</sup>. Podendo recordar-se aqui a distinção que efectuou entre *hot places*, *cool places* e *cold areas*, a imagem da arte moderna era então condicionada por um valor de exposição diferenciado. O que retirava visibilidade a obras de arte e artistas que trabalhassem fora dos circuitos preferenciais. Mas também a artistas mais novos cujo acesso aos circuitos de arte internacional era ainda dificultado, mesmo que obtivessem reconhecimento a nível nacional.

Era também por esta via, defende R. Berger, que o público não conseguia compreender os critérios que levavam à exposição ou aquisição de certas obras em detrimento de outras. Assim, a proposta de que a exposição fosse organizada a partir de aquisições efectuadas nos últimos dez a quinze anos visava focar os centros de interesse de cada museu na constituição mais recente da sua colecção, mas também ajudar ao questionamento dessas mesmas políticas de aquisição e programação. Como já havia sido adiantado em subcapítulos anteriores, o *Catálogo-Dossier* e os auto-retratos dos museus eram considerados ferramentas fundamentais para tomar conhecimento e questionar estes problemas<sup>429</sup>. Instrumentos que permitiam algo como uma experiência de laboratório, passível de ser repetida, retirando-se as devidas conclusões ao longo do conjunto de exposições-diálogo que se contava vir a organizar. É aliás neste sentido que

---

exposition-dialogue sur l'art moderne", contando com três pontos, a saber: os resumos das intervenções de M. M. Bieberstein e de R. Berger, pontos i e ii, e discussão entre os participantes na reunião, ponto iii.

<sup>426</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Primeira Reunião...* p. 1.

<sup>427</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Primeira Reunião...* p. 2.

<sup>428</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Primeira Reunião...* p. 2.

<sup>429</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Primeira Reunião...* p. 2.

R. Berger argumenta ao referir que se esperava desta primeira exposição um conjunto de percepções novas em relação à arte moderna na Europa. Panorâmica sobre a arte contemporânea que poderia ser alargada através da realização de exposições que, dentro do mesmo modelo, colocassem em contacto directo museus europeus e da América do norte ou do sul<sup>430</sup>.

Em documentos anteriores R. Berger reportava-se a um Ocidente que correspondia aos "regimes ditos liberais", aos quais se juntava o Japão. Ao efectuar esta distinção entre Ocidente e o resto do globo, ou ao referir-se a uma comparação possível entre a Europa, o continente Americano e o Japão, R. Berger estaria já a fechar esse mesmo sistema de circuitos da arte contemporânea. Acabando por ver o seu esforço prático, mais do que o teórico, ferido por aquela distinção entre *hot*, *cool* e *cold areas*. O seu campo de análise à partida para este projecto era o do sistema da arte como já o havia definido à data. Nesse sentido, este fechamento correspondia portanto a uma análise dos *hot* e *cool places*. Seguindo a sua argumentação, tudo o resto, as *cold areas*, corresponderia efectivamente a locais onde esta experiência não poderia ter lugar. Ou dito de outra maneira, onde não haveria agentes que pudessem integrá-la, onde os circuitos que compunham tal sistema da arte não eram discerníveis ou considerados relevantes. É este também o problema que vai revelar mais tarde quando aborda a abrangência geográfica das galerias que participaram nos *Salon* que organizou em Lausanne<sup>431</sup>.

Esta tese é ainda assim discutível. Para a questionar bastaria recorrer, tal como R. Berger já havia feito<sup>432</sup>, às várias secções nacionais da AICA em funcionamento. Mesmo partindo de um discurso que criticava ou procurava questionar circuitos preferenciais da arte contemporânea, R. Berger acabaria por cingir a possível concretização de um projecto desta índole a um mapa onde estas relações se encontravam plenamente identificadas, senão devidamente reconhecidas e trabalhadas. Correspondendo a uma das críticas que se pode fazer à própria *Exposição-Diálogo*, nomeadamente por via de uma das decisões que sairá desta reunião e será aprofundada adiante, estas exposições não poderiam responder senão a um conhecimento que já existia e encontrava aqui apenas mais um espaço para a sua compilação.

---

<sup>430</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Primeira Reunião...* p. 2.

<sup>431</sup> Cf. Página 47 desta tese.

<sup>432</sup> Cf. Página 116 desta tese.

Apesar desta possível redundância, a sua pertinência poderia ainda residir no mostrar a diferentes públicos europeus o que era produzido noutros locais dessa mesma Europa. Dando lugar a uma imagem da arte contemporânea que furava os condicionamentos do sistema da arte. Um sistema que não garantia a visibilidade ou uma igualdade de oportunidades aos seus agentes ao longo de todo sistema de circuitos, dos artistas aos museus. Um entendimento da *Exposição-Diálogo* enquanto experiência laboratorial autorizaria assim a sua prossecução por aprofundar o conhecimento sobre fenómenos já identificados. Desde logo pela hipótese de efectuar uma análise comparativa entre as formas de gestão de colecções e museus nos vários países membros do Conselho da Europa. Abordagem que podia demonstrar a tentativa de racionalização de um conjunto de dados já considerados importantes em dada área da acção dos Estados. O que só seria possível se a esta área correspondesse um conhecimento sistematizável e sistematizado. Pensada nestes termos, a *Exposição-Diálogo* poderia não ser mais do que uma nova adenda no esforço enciclopedista de incluir no museu cada vez mais parcelas do mundo ou como um aprofundamento de uma qualquer orientação positivista. Em suma, um projecto desta índole talvez falhasse precisamente por não ultrapassar a base das limitações historicamente atribuídas ao museu, fazendo da sua concretização específica uma refacção no campo da arte de um modelo social, económico e político que assim se via inquestionado.

### Um novo projecto

Após a intervenção de R. Berger, a discussão é aberta aos restantes participantes na reunião. Neste momento levantam-se três questões relevantes para o desenvolvimento da exposição e, consequentemente, para o modo como esta poderia responder aos objectivos que lhe presidiam. Em primeiro lugar, é referido que o auto-retrato dos museus seria sempre incompleto uma vez que a identidade dos museus estaria também relacionada com o seu contexto urbano e arquitectónico<sup>433</sup>. O que interferiria inclusivamente na selecção de determinados objectos<sup>434</sup>. Em segundo lugar, seria desejável que cada museu não centrasse a sua representação em autores consagrados internacionalmente. Tal faria com que a exposição não tivesse a coerência didáctica de uma exposição clássica ou um número suficiente de obras contrastantes para

---

<sup>433</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Primeira Reunião...* p. 2.

<sup>434</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Primeira Reunião...* p. 2.

produzir uma confrontação ou um diálogo<sup>435</sup>. Por último, e em terceiro lugar, é adiantada a ideia de realizar uma exposição histórica que funcionasse como introdução à arte moderna, ideia que virá a ser abandonada nesta mesma reunião<sup>436</sup>.

Na sequência destas objeções à proposta apresentada por M. M. Bieberstein e R. Berger, dá-se uma alteração fulcral em relação ao modelo expositivo que vinha sendo proposto pelo autor suíço. Ainda que sejam mantidos alguns dos elementos presentes na proposta colocada em cima da mesa desde início. É então decidido fixar o arco temporal do período de aquisição das obras de arte até ao máximo de dez a quinze anos anteriores<sup>437</sup>, sendo prosseguida a recolha da informação constante do *Catálogo-Dossier* sobre cada museu e o espaço dedicado a cada um destes para expor documentação gráfica ou qualquer outra que permitisse gizar o seu auto-retrato<sup>438</sup>. Tal ajudaria à análise comparativa que permitiria o desenho de um sistema museológico europeu de arte contemporânea. A continuação destes elementos na exposição ao conjunto de informações que R. Berger procurava recolher, podendo contribuir para o objectivo do Conselho da Europa de perceber como actuavam estes museus junto das populações. O que faria prever um segundo passo: poderiam estes ser mobilizados nessa mesma acção, tendo em conta as diferenças entre cada um dos territórios e museus? Resposta que se infere ter sido inconclusiva ou negativa dado o abandono da série que aqui se inaugurava.

Mantendo-se estes elementos, a mudança de fundo que é referida no relatório como correspondendo a um novo projecto<sup>439</sup> dizia respeito à organização do espaço expositivo. Opta-se então por organizar a exposição juntando as obras seleccionadas pelos museus, argumentando-se que esta exposição deveria colocar em evidência as obras de arte e não os museus considerados enquanto unidades distintas<sup>440</sup>. Era assim relegada para outros elementos a apresentação de cada museu, abandonando-se um modelo expositivo que dispunha as representações dos museus em separado. O que

---

<sup>435</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Primeira Reunião...* p. 2.

<sup>436</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Primeira Reunião...* p. 2. Este mesmo tema voltará a ser levantado já perto da conclusão de todo o processo. Cf. Página 163 desta tese.

<sup>437</sup> Deve relembrar-se no entanto, que a primeira proposta de R. Berger reduzia este arco temporal a cinco anos.

<sup>438</sup> Neste último caso, o conjunto de dados disponibilizados e o seu cruzamento entre o catálogo e a secção de cada museu permitiria perceber os focos dos programas expositivos, as políticas de aquisição, tipo de financiamento, número de visitantes, estatuto do museu em cada país, entre outras.

<sup>439</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Primeira Reunião...* p. 3.

<sup>440</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Primeira Reunião...* p. 3.

sucederia m favor de uma

"une exposition composite de l'art moderne (...). Cela fournirait une occasion sans précédent d'analyser le caractère individuel et collectif des oeuvres d'art exposées, en provenance aussi bien des musées géographiquement éloignés que de musées du centre de l'Europe, de discuter de critères et de valeurs et de déterminer des affinités: c'est-à-dire de dégager les caractéristiques communes intrinsèques d'une identité européenne exprimée dans l'art moderne"<sup>441</sup>.

O abandono das representações dos museus por secções individuais afectava a possibilidade de comparação entre unidades inicialmente isoladas, a partir das quais fosse possível determinar o que afastaria ou teriam em comum os respectivos sistemas da arte nacionais. Tornava-se assim menos perceptível ao visitante a confrontação entre países, nomeadamente no modo como os constrangimentos ou contextos a que cada um estava associado se materializava no conjunto de obras que escolhera adquirir e expor. Ao contrário deste novo projecto, a proposta inicial teria demonstrado de modo mais imediato quais as orientações práticas, teóricas, artísticas e museológicas mais relevantes em cada um dos territórios. Ou pelo menos de instituições consideradas de referência em cada um desses países. Neste sentido, a imagem da arte contemporânea na Europa resultaria não tanto de uma apreensão una, como veio a ser concretizada, mas sim de uma imagem construída a partir de cada representação e da comparação entre estas.

A permanência de todos os outros elementos amenizava as consequências desta alteração ao modelo expositivo. Porém dependia-se agora da consulta ao *Catálogo-Dossier*, de uma visita prolongada à secção de auto-retratos dos museus, de uma atenção maior às tabelas de exposição e, eventualmente, da presença nos colóquios que decorreriam ao longo da exposição. O exercício proposto inicialmente não era totalmente abandonado, mas encontrava-se condicionado por uma opção curatorial que dificultava a apreensão e a análise comparativa que havia sustentado a organização da *Exposição-Diálogo*.

Porém, entende-se que neste relatório se refira a exposição a realizar como um projecto inteiramente novo. Mas nem por esta razão se colocavam totalmente em causa os eixos em torno dos quais a proposta de R. Berger se orientara inicialmente. Deste ponto de vista, parte dos objectivos do Conselho da Europa mantinham-se intactos. Bem

---

<sup>441</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Primeira Reunião...* p. 3.



como os da Fundação Calouste Gulbenkian, que numa reorganização deste tipo poderia ver esbatida a possibilidade de confronto com outras colecções. Por outro lado, com a reorganização da *Exposição-Diálogo* a partir deste momento, é possível perceber até que ponto a entrada em cena daquele nível burocrático intermédio é aqui exposta. Por paradoxal que possa parecer, é precisamente aqui que reside a resposta a parte das perguntas que o modelo expositivo de R. Berger pretendia elaborar. Ou seja, se esta falhou na capacidade de estabelecer um ponto de comparação entre realidades nacionais distintas, este insucesso parecia resultar de um campo da arte que não só não era nacional, como parte dos seus agentes não se reviam nessa mesma limitação, nem a consideravam relevante para o discurso sobre arte que pretendiam construir. E aparentemente tão pouco encaravam a hipótese de tornar visíveis, por via das obras de arte, os constrangimentos ou contextos nacionais e o modo como estes elaboravam uma imagem pública sobre a arte contemporânea.

Mas esta mudança evidencia algo mais do que uma disputa na organização da *Exposição-Diálogo* entre dois modelos expositivos. O que aqui parece aflorar muito claramente é a impossibilidade de sobreposição imediata entre a organização de dois campos, o campo da arte e o campo de poder. Se ambos se relacionam – e a *Exposição-Diálogo* é claramente uma das manifestações dos pontos de contacto entre um e outro – parecia ser inócuo procurar trabalhá-los a partir de unidades comuns a ambos, no caso territoriais, que porventura tão pouco serviriam cabalmente a análise de qualquer um dos dois.

Nesta medida, seria pouco esclarecedor pensar o campo da arte a partir de cortes nacionais que correspondessem a um nível de soberania política de dado território. Sem esquecer que mesmo a representação de um país por parte de determinado museu também não seria exacta. De resto, a própria escolha de obras por parte do Centro de Arte Moderna e algumas das críticas que lhe vão ser feitas acabarão por evidenciar muito claramente este problema. Neste caso, que se retomará no próximo capítulo, é questionado porque não foi exposta parte da colecção adquirida no Reino Unido em parceria com o British Council<sup>442</sup>. E se a opção dos comissários do Centro de Arte Moderna tivesse sido a oposta? Essa escolha daria conta de uma imagem da arte contemporânea em Portugal? Parte da crítica referiu com pertinência que aquela colecção de pintura ajudaria não a só qualificar a sua própria colecção num contexto

---

<sup>442</sup> Cf. Página 253 desta tese e seguintes.

internacional, como supriria a ausência de uma instituição do Reino Unido. Contribuindo para mostrar um panorama europeu mais alargado. Porém, a opção dos comissários do CAM também se poderia justificar como maneira de dar maior visibilidade a outras obras e artistas, inserindo-os directamente num circuito internacional e valorizando a sua própria colecção. Torna-se claro que mesmo considerando a possível rigidez das poucas regras que se deveriam cumprir, a própria maleabilidade das escolhas de cada museu, a que se juntava o território alargado sobre o qual trabalhavam na aquisição de obras, acabaria por impedir essa imagem nacional da arte. Isto se esta fosse entendida como composta por obras de artistas naturais de cada território ou que com ele se relacionassem previamente de alguma forma.

De um outro ponto de vista, pode considerar-se esta opção por uma "imagem compósita" como ainda mais favorável aos objectivos do Conselho da Europa. Aquela apresentação unificada exporia a impossibilidade da sobreposição dos dois campos, como se referiu, ajudando a demonstrar a partir do campo da arte que uma separação operativa por territórios políticos era insuficiente para definir uma cultura comum. Esta teria de ser considerada num contexto transfronteiriço, quer a uma escala macro, assumindo redes de contactos preferenciais entre territórios, quer a uma escala micro, procurando delinear relações concretas entre agentes sedeados em cada um dos territórios em apreço. Neste sentido, havendo uma orientação política da *Exposição-Diálogo* esta residia também na materialização de um dado já conhecido, mas aqui tornado evidente: existia um conjunto de obras, orientações teóricas e instituições que tornavam possível defender partilha de um conjunto de características comuns num território europeu diverso.

A partir das obras de arte encontrava-se um universo comum do qual se sabia previamente poder contê-las como elementos de um mesmo grupo. Ao mesmo tempo, propondo-se desde início que se tratava de uma inquirição a uma possível identidade europeia inconstante, multiforme e plural afirmava-se um dado perceptível desde início. Este objectivo da *Exposição-Diálogo*, que correspondia a um dos eixos em torno dos quais se orientava, podia ser cumprido na exacta medida em que a sua própria enunciação correspondia à identidade que se pretendia conhecer: um mínimo denominador comum pré-estabelecido que se sabe poder contar com toda a possível diversidade ali exposta. É precisamente neste sentido que uma "imagem compósita" seria eventualmente mais útil ao Conselho da Europa, ao estabelecer um espaço comum

capaz de albergar todas as variáveis possíveis de um dado conjunto de objectos.

No entanto, é neste momento que se torna mais perceptível um dos curto-circuitos da exposição. A proposta de R. Berger vai sofrendo desde início afinações, sempre com o fito de acomodar uma primeira preocupação em abordar o campo da arte a uma segunda intenção de elucidar uma possível identidade europeia. Mas daqui resultava que uma ou outra das nebulosas que pairava sobre o entendimento da arte contemporânea ou da identidade europeia ficaria por dissipar. Regressando à citação do relatório da Primeira Reunião dos Directores de Museus destacada acima, poder-se-ia questionar como seria possível, enfim, reconhecer características comuns de uma identidade europeia expressa na arte moderna<sup>443</sup>? De que forma as obras de arte contemporânea podiam ou não ajudar a destacar ou encontrar traços de uma identidade comum é uma pergunta à qual nunca se obtém resposta<sup>444</sup>. Pesando o que é discutido no primeiro subcapítulo sobre o estudo levado a cabo por R. Berger em *La Mutation des Signes*, os argumentos que aí desenvolve ultrapassam claramente a possível circunscrição geográfica à Europa. Deste modo, qualquer possível traço identitário ali encontrado teria de ser articulado com um horizonte mais vasto e aglutinador, um território que se expandiria bem para lá do sub-continente europeu. E ainda mais para lá dos Estados-membros do Conselho da Europa.

### Outras notas da Primeira Reunião

Nos restantes assuntos tratados nesta reunião, dá-se conta de que aos oito museus que haviam até agora aderido ao projecto, sete dos quais se manterão até final<sup>445</sup> se poderiam juntar no máximo três. Todavia estes teriam de estar sedeados na Grã-Bretanha, França ou Itália e subscrever o projecto definido nesta primeira reunião<sup>446</sup>. Por outro lado, refere-se que os museus participantes não poderiam abandonar o projecto após Março de 1983. É então agendada nova reunião a realizar em Basileia, nos dias 16 e 17 de Junho de 1983, aproveitando a realização da Feira de Arte de Basileia

---

<sup>443</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Primeira Reunião...* p. 3.

<sup>444</sup> Neste sentido, as restantes Exposições de Arte pareciam mover-se num território muito mais seguro, de certo modo estabilizado, como dirá W. A. L. Beeren no seu texto do *Catálogo-Dossier*, podendo traçar-se uma ligação entre um património material e histórico já fixado e a sua contribuição para uma identidade cultural europeia comum.

<sup>445</sup> A excepção é o Kunstmuseum Basel, representado nesta reunião por Christian Geelhaar.

<sup>446</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Primeira Reunião...* p. 3.

por esta altura do ano<sup>447</sup>.

Até lá deveria estar encontrado o conjunto final de Museus a participar na *Exposição-Diálogo*, sendo por essa altura necessário ter já coligido: um orçamento provisório adequado às Directivas do Conselho da Europa para as exposições de arte; contactos preliminares junto de entidades nacionais que possam contribuir para os custos da exposição; parte do material para o auto-retrato dos museus na secção de documentação da exposição; parte da informação constante do inquérito do *Catálogo-Dossier*; bem como um rascunho do texto que acompanharia o espaço disponível em catálogo para cada museu. Por fim, deveria estar já coligida uma lista provisória de vinte a trinta obras de cada acervo, acompanhada de fotografias e outros documentos considerados relevantes<sup>448</sup>.

Desta lista de obras resultaria a exposição final, tendo sido proposta uma primeira divisão por secções e os espaços a ocupar por cada secção<sup>449</sup>. A escolha das obras que comporiam cada secção, efectuada a partir das escolhas provisórias de cada museu, ficaria a cargo de equipas compostas por dois directores e sujeita a aprovação unânime pelos restantes comissários. Por fim, o tema e o calendário dos colóquios a realizar é deixado para discussão a realizar em Basileia, onde deveriam ser tratados igualmente os aspectos práticos dos arranjos técnicos e administrativos para a montagem da *Exposição-Diálogo*<sup>450</sup>. É ainda deixada por escrito, pela primeira vez, a possibilidade desta se realizar não em 1984, como vinha sendo planeado desde início, mas já no começo de 1985<sup>451</sup>.

---

<sup>447</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Primeira Reunião...* p. 5.

<sup>448</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Primeira Reunião...* p. 5.

<sup>449</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Primeira Reunião...* p. 4. Nesta primeira proposta a disposição das obras seria a seguinte: na galeria de exposições temporárias, entre o edifício Sede e o Museu Calouste Gulbenkian, seriam expostos "objectos" e esculturas; na sala do piso inferior do Museu estaria pintura; na sala do piso inferior da Sede seria disposta a documentação e a exposição de meios audio-visuais; na galeria central do CAM seriam expostos "objectos"; na galeria superior do CAM estaria pintura; na inferior expor-se-ia desenho; na zona de circulação do CAM, bem como no espaço que viria a ser reservado ao ACARTE, estariam "instalações, ambientes e representações, obras que utilizassem a fotografia". No parque dispor-se-ia mais escultura.

<sup>450</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Primeira Reunião...* p. 5.

<sup>451</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Primeira Reunião...* p. 4.

### 2.2.3 – Segunda Reunião de Directores de Museus (Basileia, 16-17 de Junho de 1983)

A 29 de Março de 1983 M. M. Bieberstein envia um telex<sup>452</sup> a todos os presentes na Primeira Reunião, aos quais se juntam ainda Dario Durbé, da Galleria Nazionale d'Arte Moderna, em Roma, e dois representantes da Tate Gallery, em Londres<sup>453</sup>. Aí confirma os preparativos para a Segunda Reunião de Directores de Museus, a realizar em Basileia nos dias 16 e 17 de Junho de 1983. Não tendo havido notícia em contrário, M. M. Bieberstein assume que todos os museus representados na reunião anterior continuariam a participar no projecto. Aos quais se juntava a Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma, uma vez que D. Durbé havia manifestado todo o interesse em participar no encontro. Por esta razão, não havia sido enviado qualquer convite a outra instituição italiana. Quanto aos museus dos outros dois países ainda sem representantes, o Musée de Grenoble<sup>454</sup> havia já recusado participar na *Exposição-Diálogo* e esperava-se ainda resposta por parte da Tate Gallery<sup>455</sup>.

Este atraso na resposta da Tate Gallery poderá estar relacionado com as discussões que tinham lugar no Conselho para a Cooperação Cultural do Conselho da Europa. Disto mesmo dá conta M. M. Bieberstein<sup>456</sup>, ao referir-se à reunião deste Conselho, realizada em Fevereiro de 1983, em Estrasburgo<sup>457</sup>. Aí discutiu-se a realização da *Exposição-Diálogo*, iniciativa que foi aprovada por todas as delegações presentes com a excepção de uma, nunca identificada, sendo no entanto bastante provável que esta fosse ou a do Reino-Unido ou a holandesa<sup>458</sup>. Tendo sido acordado continuar os preparativos da exposição a realizar na Fundação Calouste Gulbenkian, foi no entanto decidido que projectos desta índole teriam de ser repensados no contexto da reavaliação ao programa de Exposições de Arte do Conselho da Europa a ter lugar entre

<sup>452</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. [s/r] Telex de M. M. Bieberstein, 29 Março 1983. Os dois ingleses são apenas referidos pelo apelido, não tendo sido possível identificá-los.

<sup>453</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. [s/r] Telex de M. M. Bieberstein, 29 Março 1983, p. 1.

<sup>454</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. [s/r] Telex de M. M. Bieberstein, 29 Março 1983, p. 1. Ainda que no telex apenas apareça identificada a cidade, depreende-se que o museu contactado tenha sido o Musée de Grenoble, que inclui no seu acervo colecções de arte moderna e contemporânea. O Centre National d'Art Contemporain – Le Magasin apenas virá a abrir portas em 1986.

<sup>455</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. [s/r] Telex de M. M. Bieberstein, 29 Março 1983, p. 1.

<sup>456</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. [s/r] Telex de M. M. Bieberstein, 29 Março 1983, p. 1.

<sup>457</sup> Cf. Council of Europe, Council for Cultural Cooperation (CDCC), 43rd Session, Strasbourg, 1-4-February 1983, Extract from the Meeting Report of the Council for Cultural Cooperation. CDCC (83)12.

<sup>458</sup> O que se supõe pela declinação do convite por parte da Tate Gallery ou pelo abandono temporário do projecto por parte do Museum Boymans-van Beuningen.

1983 e 1984<sup>459</sup>. É neste sentido que o Director para a Educação, Cultura e Desporto do Conselho da Europa, pede por duas vezes aos comissários da *Exposição-Diálogo* para que na reunião a ter lugar em Basileia avançassem o mais possível. Com o fito de assim poderem ser aduzidos mais argumentos junto do Conselho para a Cooperação Cultural com vista à continuação deste tipo de actividades<sup>460</sup>. O secretariado iria por isso preparar desde logo um documento que resumia o projecto<sup>461</sup>, que seria deixado para eventual correcção e aprovação por parte dos comissários na reunião de Basileia<sup>462</sup>.

Porém, a 15 de Junho seguinte J. S. Ribeiro avisa que não será possível estar presente na reunião de Basileia, dada a aproximação da inauguração do CAM a 20 de Julho de 1983<sup>463</sup>. Aproveita ainda para saber da disponibilidade em marcar uma reunião a 21 de Julho, já no Centro de Arte Moderna<sup>464</sup>, o que parece confirmar o interesse da Fundação Calouste Gulbenkian na *Exposição-Diálogo* como apresentação do CAM num contexto internacional. Logo a 21 de Junho de 1983, na sequência da Segunda Reunião de Directores dos Museus, D. Mardell envia um telex a M. T. Gomes Ferreira e J. S. Ribeiro, resumindo muito brevemente a reunião. Neste documento refere-se que parte das propostas do CAM para a reunião de Basileia foram transmitidas por R. Berger, na sequência de um contacto telefónico entre este e J. S. Ribeiro. Recorde-se que R. Berger era consultor da Fundação C. Gulbenkian para a construção do Centro de Arte Moderna, tendo inclusivamente sido o único dos envolvidos na *Exposição-Diálogo* a estar presente na inauguração. O que pode levantar a hipótese de R. Berger ter sido um dos principais responsáveis pelo interesse da Fundação na proposta apresentada em Delfos.

---

<sup>459</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. [s/r] Telex de M. M. Bieberstein, 29 Março 1983, p. 1.

<sup>460</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. [s/r] Telex de M. M. Bieberstein, 29 Março 1983, p. 2.

<sup>461</sup> Este rascunho, que segue a 6 de Junho de 1983, não se afasta de tudo o que havia sido decidido até este momento, com a excepção da data de aquisição de obras pelos museus, aqui em dez anos antes da exposição. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Description of the project*, 24 de Junho de 1983, p. 2.

<sup>462</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. [s/r] Telex de M. M. Bieberstein, 29 Março 1983, p. 2.

<sup>463</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. [s/r] Telex de M. T. G. Ferreira e J. S. Ribeiro a R. Berger, M. M. Bieberstein e C. Geelhar, 15 Junho 1983. Tendo em conta a ordem de trabalhos para a reunião na Suíça, confirmam-se neste telex os espaços disponibilizados pela Fundação e a possível calendarização da exposição entre finais de 1984 e inícios de 1985, avançando ainda que a Fundação Gulbenkian poderia editar o *Catálogo-Dossier*, publicando-o em Lisboa

<sup>464</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. [s/r] Telex de M. T. G. Ferreira e J. S. Ribeiro a R. Berger, M. M. Bieberstein e C. Geelhar, 15 Junho 1983, 15 de Junho de 1983.

O relatório da Segunda Reunião de Directores dos Museus<sup>465</sup> começa por apresentar os desenvolvimentos desde a reunião anterior em Lisboa. É então transmitida aos presentes a discussão na sessão de Fevereiro de 1983 do Conselho para a Cooperação Cultural do Conselho da Europa já referida, revelando o apoio pessoal do Secretário Geral do Conselho da Europa a esta exposição<sup>466</sup>. Entretanto havia sido contactado o Musée d'Art et d'Industries de Saint Etienne, em França. O seu Director, M. B. Ceysson, tinha indicado que o museu estava interessado em participar no projecto. Não podendo estar presente nesta reunião, disponibilizava-se para enviar todas as listas de material necessárias consoante o que fosse decidido em Basileia<sup>467</sup>. De facto, este museu não virá a participar na *Exposição-Diálogo*, não sendo discerníveis na documentação consultada as razões que levaram ao seu afastamento.

No segundo ponto da ordem de trabalhos, os presentes afirmavam compreender as razões que haviam levado à ausência dos representantes portugueses, agradecendo o convite para a inauguração do Centro de Arte Moderna. Na impossibilidade de marcar a próxima reunião para essa data, é avançada a proposta de esta ser realizada entre 18 e 20 de Setembro de 1983, confirmando-se desde já que todos estariam presentes. É ainda transmitida por R. Berger a disponibilidade da Fundação Calouste Gulbenkian em custear as despesas locais da exposição e o catálogo<sup>468</sup>, reforçando-se a necessidade premente de organizar o aparelho administrativo em Lisboa<sup>469</sup>.

### Três critérios de selecção

Tendo em conta a alteração de fundo avançada na reunião anterior em Lisboa, no terceiro ponto do Relatório é estabelecida a mecânica a que deveria obedecer a selecção final de obras a expor. Seguiria um processo de exclusão baseado na separação das propostas de cada museu em três listas provisórias: Lista A – cerca de 40 obras divididas entre objectos e pinturas; Lista B – vinte artistas ainda não seleccionados,

---

<sup>465</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Relatório da Segunda Reunião de Directores dos Museus*, 12 de Julho de 1983.

<sup>466</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Relatório da Segunda Reunião...* p. 1.

<sup>467</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Relatório da Segunda Reunião...* p. 1.

<sup>468</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Relatório da Segunda Reunião...* pp. 1-2.

<sup>469</sup> Tendo em conta esta urgência, mas também a oferta da Fundação Calouste Gulbenkian em cobrir os custos "on-the-spot", no ponto sete da agenda, que dizia respeito ao orçamento, é tomada a decisão de transferir para a Fundação a totalidade dos cerca de 100.000 Francos Franceses de que o Conselho da Europa dispunha por agora para apoiar a *Exposição-Diálogo*. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Relatório da Segunda Reunião...* pp. 1, 4.

cujas obras seriam escolhidas posteriormente; Lista C – um artista nacional e um estrangeiro que não poderiam ser excluídos<sup>470</sup>. Os critérios para todas as listas eram os seguintes: "valeur de la personnalité de l'artiste"<sup>471</sup>, "identité de musée concerné"<sup>472</sup> e "identité culturelle nationale"<sup>473</sup>.

Dos critérios avançados não é possível discernir uma proposta aglutinadora, exceptuando o chão movediço de um campo da arte e de uma categoria de objectos – obras de arte – capaz de conferir alguma unidade ao conjunto de escolhas. Contudo, a sequência pela qual são apresentados estes critérios pode levantar algumas questões. A relação com uma identidade cultural nacional dificilmente poderia ser estabelecida a partir de uma só instituição de cada país. O que coloca desde logo em causa o carácter representativo conferido à *Exposição-Diálogo*. No mais, era possível dar-se o caso de que esta identidade cultural nacional entrasse em contradição com a identidade de dado de museu. Afinal, nos casos em que se tratava de museus apenas dedicados à arte moderna ou contemporânea, estes também adquiriam e exibiam obras de arte cujo campo de produção, por um lado, e de afirmação do próprio museu, por outro, era o de valorizava a ruptura ou a novidade. Neste sentido, apenas por oposição a um dado que não seria visível no espaço expositivo – o de uma putativa identidade cultural nacional a que este ou aquele objecto eventualmente se contraporiam – seria possível afirmar a identidade de dado museu. O que implicava que para que ambas fossem perceptíveis teriam de caminhar a par. Não tendo em vista o cumprimento destes critérios, mas para

---

<sup>470</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Relatório da Segunda Reunião...* p. 3.

<sup>471</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Relatório da Segunda Reunião...* p. 3.

<sup>472</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Relatório da Segunda Reunião...* p. 3.

<sup>473</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Relatório da Segunda Reunião...* p. 3. Estas propostas deveriam dar lugar a três listas finais, organizadas da seguinte forma: lista A, composta por cerca de quarenta trabalhos que pudessem inserir-se em duas categorias, objectos e pintura; lista B, que integrava cerca de vinte obras cuja selecção seria feita posteriormente; lista C, onde deveriam constar duas peças escolhidas por cada museu, sendo necessariamente uma nacional e uma de um autor estrangeiro, que não poderiam ser excluídas pelos coordenadores de cada uma das duas categorias de obras que é apontada no Relatório. Para proceder a uma primeira selecção a partir das listas coligidas pelos museus, a exposição seria dividida em duas categorias gerais já identificadas para a lista A, objectos e pintura, que estariam a cargo de D. Honisch e D. Ronte, para a secção de objectos, e de C. Geelhar e O. Granath, para a secção de objectos. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Relatório da Segunda Reunião...* p. 3. Segundo esta divisão entre objectos e pintura as listas dos museus deveriam ser enviadas, respectivamente, até 12 de Agosto e 15 de Julho ao cuidado de D. Honisch para a Nationalgalerie, em Berlim, e de C. Geelhar para o Kunstmuseum, em Basileia. Neste Relatório surge também, pela primeira vez, a referência a performances a realizar no âmbito da *Exposição-Diálogo*, ainda que apenas num anexo com uma lista A provisória, assim dividida entre objectos, pintura e performances. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Relatório da Segunda Reunião de Directores dos Museus*, 12 de Julho de 1983. Anexo List "A". Neste anexo é indicado que a lista de performances será completada, estando já identificados os seguintes autores: Kagel, Paik, Schwarzkogler e Gilbert + George. A restante lista compreende 38 artistas, 20 integrando a categoria de pintura e 18 a de objectos.



que se tornassem discerníveis nos espaços da exposição<sup>474</sup>. Além disto, no caso de se tomar como referência um campo da arte internacionalizado e uma absoluta ausência de diálogo de dado objecto com uma identidade cultural nacional, nem sequer por oposição se chegaria a esta última.

Estas duas orientações na selecção de obras mantinham ainda no horizonte o exercício de mapeamento e comparação a que a *Exposição-Diálogo* se propunha. Porém, ao serem tomados como segundo e terceiro factor a ser tido em conta, o afastamento em relação à proposta que R. Berger apresentara tornava-se cada vez mais evidente. Criando-se uma cisão em definitivo entre a apresentação de cada museu e a exibição de das suas representações. O que se materializaria nas opções tomadas quanto ao *Catálogo-Dossier*. Assim, para além dos textos introdutórios, o catálogo é dividido em outras duas secções<sup>475</sup>: uma com o conjunto de obras expostas<sup>476</sup>; outra com um dossier coligindo toda a informação relativa aos museus<sup>477</sup>.

O primeiro critério assumir-se-ia assim como o mais relevante para as escolhas a efectuar. Mas esta orientação parece pouco mais do que redundante. Não existindo quaisquer outros critérios – por exemplo, prática artística, orientação formal, temática,

---

<sup>474</sup> Presume-se que neste ponto a questão da identidade de cada museu diz respeito às suas políticas de aquisição e exibição. E não ao que já havia sido discutido e prontamente relegado para um segundo plano na reunião anterior, em que se referia a impossibilidade de dar a ver a identidade de cada museu por não se discernir a sua envolvente arquitectónica, urbanística ou mesmo o acompanhamento da programação dos diversos serviços que possuísse. Terá sido esta eventual disparidade entre museus que levou a que no quarto ponto do Relatório, "Préparation de «l'auto-portrait» de chaque musée", se justificasse que tendo em conta o espaço disponível era conferida total liberdade na preparação da documentação. Devendo ter-se apenas em consideração que haveria uma área com equipamentos para a exibição de filmes ou documentários. Ainda assim, são elencados doze elementos a partir dos quais se poderia traçar esse auto-retrato, a saber: "1. Catalogues; 2. Publications; 3. Slides; 4. Documentation on temporary exhibitions (catalogues, posters, ...); 5. Posters; 6. Historical development of the museum; 7. Building-plans; 8. Video cassettes; 9. Postcards, reproductions; 10. Statement by the Director of the aims, vocation of the museum; 11. Educational material (tape/slide packs, etc.); 12. Archives/correspondence/technical preparation of displays". Confirmando o que se refere no corpo de texto, a esta lista segue-se advertência de que "each museum could decide what material to present and how, subject to technical possibilities to be checked with the Gulbenkian Foundation", sendo a lista assim encarada como meramente indicativa. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Relatório da Segunda Reunião...* p. 3.

<sup>475</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Relatório da Segunda Reunião...* p. 3.

<sup>476</sup> *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* (catálogo). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, 1985, pp. 155-394.

<sup>477</sup> *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa...* pp. 51-154. Para este efeito, R. Berger e K. Geirlandt ficam incumbidos de preparar um modelo para o questionário a ser impresso. Assumindo no entanto um carácter menos exaustivo do que o das primeiras versões, o foco deste inquérito permanecia essencialmente sobre as políticas de aquisição e os estatutos dos museus, especialização das colecções e financiamento. Quaisquer propostas adicionais para esta secção do catálogo deveriam ser enviadas para K. Geirlandt até final de Julho de 1983, ficando este e R. Berger responsáveis por redigir um modelo do questionário a ser entregue a todos os museus até Setembro do mesmo ano, antes da reunião a ter lugar em Lisboa nos dias 19 e 20 desse mês. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Relatório da Segunda Reunião...* p. 5.

etc. – seria precisamente a valorização já efectuada de determinada obra e/ou artista por cada museu que daria lugar à sua selecção. E destas resultariam as tais identidades que se referiram antes. Para além desta redundância, a referência ao valor da personalidade do artista demonstrava uma tendência para recorrer a noções que se aproximavam da identidade, neste caso individual. Mas nos relatórios a utilização de termos como personalidade ou identidade, que remetiam para uma qualquer coerência interna de dada unidade, não era acompanhada de uma única indicação sobre quais afinal as razões para esta ou aquela opção. Salvo a interpretação de R. Berger acerca de algumas das possíveis dinâmicas do campo, nada mais era dito. E R. Berger era precisamente o único comissário que não teria uma palavra sobre a selecção prévia de obras de arte. Não se sabendo por isso o que estes termos podiam implicar, nem como dada identidade ou personalidade era ou havia sido pensada. Nem tão pouco como era passível de ser veiculada.

Na melhor das hipóteses, o critério do valor da personalidade do artista não se afastava de uma visão da história da arte redutora, assente em marcações biográficas ou numa qualquer noção de génio. Na pior, indicava a incapacidade dos directores dos museus em avançar com uma proposta de selecção que pudesse ter em conta os propósitos fundamentais da proposta de R. Berger e, simultaneamente, articulá-los com um qualquer entendimento sobre a arte contemporânea. Pelo meio, de modo eventualmente mais certo, talvez apenas revelasse que a nebulosa que pairava sobre a arte contemporânea, tantas vezes referida por R. Berger, era efectivamente uma realidade. E de tal forma densa que nem os próprios agentes do campo da arte a conseguiam dissipar. Pelo menos mantendo no horizonte os objectivos que haviam definido esta exposição, mesmos que tal implicasse a crítica à própria noção de identidade.

Neste sentido, uma das razões para que a série de *Exposições-Diálogo* não tenha tido continuação poderá ter residido precisamente nesta indefinição sobre o que era e para que era organizada. Mesmo que os seus pressupostos em torno dos quais foi pensada se mantivessem relativamente estáveis, a exposição de obras não parecia acrescentar à ou problematizar a arte contemporânea. A Europa tão pouco. Não estabelecendo uma possível relação entre as duas para lá de qualquer retrospectiva com balizas temporais bem definidas e próximas do tempo da exposição. A que acresce que a redução às obras dos museus participantes tornaria esta retrospectiva ainda menos

capaz de discutir aprofundadamente a arte contemporânea na Europa. Ou pelo menos de construir uma imagem ampla sobre a mesma. Excluindo-se a possível afirmação em contexto europeu de algum dos museus envolvidos, como no caso do Centro de Arte Moderna, a pertinência em organizar uma exposição nestes moldes parecia reduzir-se cada vez mais. Disso mesmo dará conta parte da crítica à exposição, o que poderá ter afastado futuros anfitriões e deitado por terra qualquer oportunidade para continuar este projecto.

A relevância da série de *exposições-diálogo* poderia ainda assim residir na possibilidade de sistematização de dados relevantes para um sistema museológico europeu, sedimentação futura de uma rede de museus europeia e/ou para o estabelecimento eventual de redes informais de contactos. Limitando-se assim aos objectivos políticos do Conselho da Europa. Porém, pelo número reduzido de museus que participariam em cada edição, as informações recolhidas careceriam de um carácter suficientemente alargado para o delinear de políticas culturais europeias abrangentes. A que se adicionaria a dificuldade de, na senda das Exposições de Arte, construir um chão comum a partir da arte contemporânea. Que resultava da impossibilidade de a partir de um campo em permanente disputa agir sobre determinado território, mostrando-o como contribuidor fundamental para uma história ou movimento histórico europeu.

### Uma natureza da arte moderna?

No ponto nove<sup>478</sup> da ordem de trabalhos, discute-se a descrição e objectivos do projecto a ser enviados ao Conselho para a Cooperação Cultural<sup>479</sup>. Nos objectivos da

---

<sup>478</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Relatório da Segunda Reunião...* p. 4.

<sup>479</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Description of the project*, 24 de Junho de 1983. A descrição do projecto não foge às directrizes anteriores e que se vêm recordando amiúde ao longo da tese. Logo na primeira página do documento são destacados cinco objectivos do projecto, que consistiam em (1) "explorar, de forma prática, o conceito de identidade cultural europeia como expresso nas obras de arte modernas e contemporâneas", (2) "ilustra[ndo] perante um público alargado (visitantes de exposições, imprensa, especialistas) a natureza da arte moderna como definida pelas aquisições recentes dos maiores museus de arte europeus", para assim (3) "informar e educar o público interessado por via de documentos e discussões sobre correntes [artísticas] e políticas dos estados e museus relacionadas com a arte moderna". Tal seria possível (4) através "da exposição de artistas consagrados e menos conhecidos num contexto que permit[isse] uma comparação informada e a emergência de relações dinâmicas, assim alargando o grupo de artistas conhecidos internacionalmente". Deveria ainda (5) "promover-se, através de colóquios e documentação, a discussão dos critérios de selecção de novos trabalhos para exposição e aquisição por parte dos museus mais importantes". Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Description...* p.1. Tradução do autor. O rascunho preparado pelo Secretariado do Conselho da Europa é aprovado após a inclusão de um parágrafo sobre o orçamento, onde se especificavam as decisões tomadas nesta reunião quanto aos custos assumidos pela Fundação Calouste Gulbenkian, a transferência de fundos por parte do Conselho da Europa para a Fundação e o

exposição é referida pela primeira vez a possibilidade de definição de uma natureza da arte moderna: "to illustrate before a wide public (...) the nature of modern art as defined by recent acquisitions of major European art museums"<sup>480</sup>. Como acontece no caso da utilização do termo identidade, o conceito de natureza não é discutido nestas reuniões (ou tendo sido, não há referência em acta). Resta por isso uma comparação entre a discussão levantada por R. Berger e o modo como este conceito é utilizado na documentação relativa à *Exposição-Diálogo*. Para R. Berger, a definição dessa natureza decorria da possibilidade de identificar traços que, universalizáveis, dependeriam de um conjunto de condições específicas – históricas, culturais e técnicas – para o seu surgimento. Neste sentido, talvez fosse possível afirmar uma natureza da arte moderna, desde que se entendesse a cada passo que essa natureza era construída. E que defini-la corresponderia à elaboração de um conjunto de características partilhadas por aqueles objectos, sem colocar em causa as suas especificidades.

Estas condições específicas para o seu surgimento só numa categoria muito vasta poderiam dizer respeito a toda a arte moderna. Uma categoria que não colocasse em causa, justamente, o discurso de ou sobre cada objecto em particular. Dito de outro modo, definir a natureza da arte moderna a partir de um conjunto de obras implicaria encontrar, num mesmo passo, os universais de movimentos específicos. Ora, o que se tornava aqui evidente é que esse exercício nunca responderia à definição final do que é a arte moderna e qual a sua natureza. Daí que à noção de uma "natureza da arte moderna" seja apensa a restante frase "como definida pelas recentes aquisições dos maiores museus de arte moderna".

Ou seja, de facto o uso do termo natureza, tal como o de identidade, parece corresponder a um vício de discurso e a uma elaboração sobre a arte incapaz de afastar orientações de ordem essencialista – identidade e natureza – que, na verdade, seriam desmentidas pela prática curatorial. E desmentiam-na desde logo pela recusa do modelo expositivo proposto inicialmente, alteração que se torna ainda mais evidente no que dizia respeito à incapacidade de a representação se relacionar com o representado na secção dedicada aos museus. Da mesma forma, a noção de natureza da arte moderna, mesmo numa definição dada para um período de tempo curto e num âmbito geográfico limitado, era negada pela necessidade do projecto inicial em multiplicar o número de

---

financiamento que caberia a cada museu participante. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Description...* p. 2.

<sup>480</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Description...* p. 1.

exposições. Precisamente para que fosse possível acompanhar as alterações do campo da arte a partir das políticas de aquisição. Em suma, por um ou por outro lado, focando o projecto inicial ou pesando as alterações que este foi sofrendo, a ideia de uma natureza da arte moderna ou contemporânea, de algo que lhe é intrínseco e definido mesmo antes do seu surgimento para um vasto conjunto de elementos, é sucessivamente afastada. O que se tornaria ainda mais flagrante se fosse tida em conta a defesa de que este projecto contribuiria para alargar "the group of internationally known artists"<sup>481</sup>. Passo que levaria a que se questionasse o conjunto de características já consideradas relevantes para a definição do que era a arte, podendo assim integrar-se estes artistas num discurso corrente de um campo da arte internacionalizado ou pensado como universal. Em todo o caso, estas objecções não colocariam em causa de imediato a eventual procura daquela natureza como exercício. Uma vez que esta dependia do conjunto após a sua constituição e não de característica identificadas *a priori*, sendo ainda uma natureza definida apenas provisoriamente. A referência a esta natureza da arte moderna não parece ser mais do que o possível estabelecimento de um mínimo denominador comum entre um dado conjunto de obras de arte. Que apenas denota uma tendência para construir o discurso sobre arte com o fito de o tornar universalizável, incluindo todos estes objectos sob uma categoria comum. Algo que, de resto, já lhe era conferido pela categorização enquanto arte, mas que não podia abarcar o conjunto de distinções internas que a própria categoria supõe.

Esta propensão a universalizar o discurso sobre arte, como já referido, poderia tornar a *Exposição-Diálogo* e suas sucessoras em meros instrumentos para a inclusão paulatina de mais e mais obras de arte na grande história da arte mundial. Mas este seria também um dos objectivos que as sustentava. Dado tanto mais sensível quanto, no Relatório da Segunda Reunião e no documento a enviar ao Conselho para a Cooperação Cultural, é indicado que em edições futuras poderiam participar museus de outros países<sup>482</sup>, incluindo estados que não fossem membros do Conselho da Europa<sup>483</sup>. Algo que poderia ser discutido mais aprofundadamente no primeiro dos colóquios a ser

---

<sup>481</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Description...* p. 1.

<sup>482</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Relatório da Segunda Reunião...* p. 5.

<sup>483</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Description...* 3. Cumprindo-se por exemplo o espírito da Convenção Cultural Europeia, aberta a ratificação por Estados não-membros do Conselho da Europa.

organizados ao longo do programa da *Exposição-Diálogo*<sup>484</sup>. Seria nestes colóquios, para além das discussões levantadas e continuadas pela crítica da arte, que poderiam ser debatidos e problematizados os vários pontos de apoio que sustentavam este projecto. Aí residiu porventura um dos poucos escapes aos sucessivos condicionamentos da proposta inicial de R. Berger, que propunha este espaço como um local de confronto. No entanto, o pouco relevo que lhes será dado mediaticamente e a ausência até de conclusões de fundo a partir destes, indica que mesmo aqui a *Exposição-Diálogo* terá ficado longe de cumprir os seus objectivos.

#### 2.2.4 – Terceira Reunião de Directores dos Museus (Lisboa, 19-20 de Setembro de 1983)

Como havia sido sugerido no encontro em Basileia, a Terceira Reunião de Directores dos Museus vai realizar-se em Lisboa, na Fundação Calouste Gulbenkian, a 19 e 20 de Setembro de 1983<sup>485</sup>. Tendo em vista a sua preparação, a 16 de Agosto do mesmo ano D. Mardell envia uma carta<sup>486</sup> onde, pela primeira vez, se dá conta da recusa da Tate Gallery em participar na *Exposição-Diálogo*. A esta declinação do convite junta-se o abandono da exposição por parte do Kunstmuseum Basel. Para W. A. L. Beeren, Director do Museu Boymans-van Beuningen, estas duas renúncias em participar no projecto colocavam-no em causa, anunciando igualmente o seu afastamento<sup>487</sup>. No Relatório enviado ao Conselho para a Cooperação Cultural do Conselho da Europa este facto é logo assumido em introdução, referindo-se as três desistências<sup>488</sup>. Dado o abandono por parte dos museus de Basileia e Roterdão, parte das escolhas anteriores encontravam-se comprometidas, tendo de se salvaguardar alterações futuras<sup>489</sup>.

---

<sup>484</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Relatório da Segunda Reunião... p. 5. A importância que estes encontros sempre tiveram no projecto apresentado por R. Berger, nunca tendo sido abandonados nas afinações e remodelações do plano para a *Exposição-Diálogo*, é confirmada pela sua multiplicação no programa final, onde constarão, entre colóquios e mesas-redondas, cinco encontros.

<sup>485</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Terceira Reunião de Directores dos Museus*, 22 de Setembro de 1983.

<sup>486</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Carta de David Mardell, de 16 de Agosto de 1983. É anexada uma versão provisória do questionário, a ser discutida em Lisboa, e a ordem de trabalhos da reunião.

<sup>487</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Telex de W. A. L. Beeren a D. Mardell, 16 de Setembro de 1983. Este assunto será retomado adiante. Cf. Páginas 163 e seguintes desta tese.

<sup>488</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Terceira Reunião*... p. 2.

<sup>489</sup> Uma destas alterações corresponde a uma segunda escolha de obras a adicionar à da anterior reunião, esquematizada da seguinte forma: uma lista com obras de cinco artistas que cada instituição considerasse

Num segundo ponto do Relatório<sup>490</sup> é tornado claro que os espaços de armazém ou de reserva da Fundação, inicialmente indicados para acolher obras da *Exposição-Diálogo*, seriam excluídos por razões de segurança. Ainda assim dever-se-ia garantir que o espaço disponível para cada artista e cada museu tenderia a ser equivalente. A única excepção referida é a do Centro de Arte Moderna, uma vez que, defende-se no Relatório, "given its recent creation, w[ill] require less space in the overall exhibition"<sup>491</sup>. Para que a escolha e organização de todas as obras pudesse ser repensada, é deixada a data de 1 de Novembro de 1983 como prazo limite para envio de listas de obras a incluir na categoria Objectos. Caberia a D. Honisch e O. Granath propor uma maquete provisória da exposição para a reunião seguinte, tendo em conta: a proposta anterior; as escolhas de cada museu a ser enviadas entretanto; e, também, qualquer informação sobre possíveis aquisições futuras<sup>492</sup>. Este último ponto é especialmente relevante no caso da representação do Centro da Arte Moderna, para a qual virão a ser adquiridas obras com o propósito de integrar a *Exposição-Diálogo*.

Os restantes pontos do relatório acabam por não revelar alterações de registo em relação ao acordado em reuniões anteriores, para além de ser apontada a data de 1 de Março de 1985 como dia de inauguração da *Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa*. Note-se que até aqui a inauguração estava definida para um tempo algures entre final de 1984 e início de 1985, vindo a inaugurar efectivamente a 28 de Março de 1985. Na restante documentação não foi possível apurar as razões que levaram a esta nova calendarização, sendo porventura fruto das desistências entretanto ocorridas ou das discussões internas do Conselho para a Cooperação Cultural que, como se viu, ainda não havia aprovado definitivamente o projecto até esta altura.

Num último ponto, o oitavo, é marcada a data da reunião seguinte, a realizar em

---

incontornável; uma lista de duas obras cuja escolha seria livre, equiparada à lista C anterior, ainda que sem a obrigação de que uma fosse de um autor nacional e outra de um autor estrangeiro; e uma terceira lista com obras de artistas referenciados na reunião anterior mas que não constassem já das listas A e B. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Terceira Reunião...* p. 2. Há uma salvaguarda importante para as obras incluídas na categoria Objectos, uma vez que o custo de transportes e seguros poderia não ser assegurado. Neste sentido, cada instituição deveria informar-se acerca dos custos e de possível financiamento e, no caso deste ser impossível, contactar o mais brevemente possível a organização da exposição na Fundação Gulbenkian e o Secretariado do Conselho da Europa. Deve registar-se que tendo em conta os montantes que se previam para exposição, foi pedido a todos os museus que procurassem patrocinadores privados, sob a condição de estes serem referidos no catálogo mas sem qualquer espaço para publicidade. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Terceira Reunião...* p. 4.

<sup>490</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Terceira Reunião...* p. 3.

<sup>491</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Terceira Reunião...* p. 3.

<sup>492</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. *Relatório da Terceira Reunião...* p. 3.

Lisboa nos dias 13 e 14 de Maio de 1984. Segundo as directrizes para as exposições do Conselho da Europa, as despesas de viagem estariam a cargo de cada instituição, embora a Fundação Calouste Gulbenkian se dispusesse a custear todas as despesas correspondentes a deslocações e estadias em Portugal. Situação decorrente também da decisão de centralizar na Fundação a gestão das verbas associadas à exposição, utilizando para tal não só os recursos financeiros da própria Gulbenkian mas também as transferências para esta do Conselho da Europa. No entanto, a realização desta reunião estava ainda dependente da aprovação final do projecto pelo Conselho para a Cooperação Cultural. Reunião que iria ter lugar em Janeiro de 1984 e onde se debateriam igualmente as conclusões do Grupo Consultivo das Exposições de Arte do Conselho da Europa. Este reunir-se-ia dias depois em Lisboa, a 26 e 27 de Setembro de 1983, razão pela qual a Terceira Reunião havia sido agendada para finais de Setembro.

### **2.2.5 – Reunião Grupo Consultivo das Exposições de Arte do Conselho da Europa (Lisboa, 26-27 de Setembro de 1983)**

Uma semana após a Terceira Reunião de Directores dos Museus, o Grupo Consultivo das Exposições de Arte do Conselho da Europa dá um parecer positivo<sup>493</sup> à realização da *Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa*. Baseado no documento aprovado na Segunda Reunião e nas respostas que o Secretariado do Conselho da Europa terá dado às questões colocadas pelo Grupo Consultivo, este parecer inclui dois pontos importantes para o posicionamento da *Exposição-Diálogo* no campo da arte e no campo político.

#### **Disjunções e sobreposições**

É deixado expresso pelo Secretariado de maneira inequívoca que esta exposição

"n'était pas, en soi, conçue pour représenter l'ensemble de l'art contemporain en Europe mais plutôt pour en illustrer la nature telle qu'elle a été définie par les récentes acquisitions de quelques musées; d'autres expositions-dialogues pourraient être organisées périodiquement afin d'élargir le cadre et d'y inclure de

---

<sup>493</sup> Cf. Conseil de l'Europe, Conseil de la Coopération Culturelle (CDCC), Réunion du Groupe Consultatif – Expositions d'Art du Conseil de l'Europe, Lisbonne, 26 - 27 septembre 1983. DECS/Expo (83) 4 AG, p. 11.



nouvelles tendances"<sup>494</sup>.

Na proposta inicial de R. Berger era já possível depreender que este modelo expositivo não estaria especialmente desenhado para oferecer uma imagem completa de uma dada unidade geográfica<sup>495</sup>. É o próprio que afirma que a atenção dada à Europa não era mais do que uma possível circunscrição territorial, que não impediria o alargamento do mesmo exercício a outras zonas do globo. Como se procurou expor, este modelo daria até a possibilidade de trabalhar outras unidades temáticas que não um cruzamento entre arte contemporânea e uma dada região. Do mesmo modo, ao discutir essas passagens e alguns dos momentos que antecederam esta reunião, tornou-se claro que a imagem sobre a arte na Europa seria sempre incompleta e, em todo caso, um exercício impossível de concluir. Algo que se confirma muito claramente no excerto do documento aqui citado, demonstrando que mesmo do ponto de vista oficial este projecto não poderia dar uma resposta total e definitiva às questões que procurava levantar. As quais dependiam também da continuidade das *exposições-diálogo*, provavelmente residindo aí a maior virtude do projecto inicialmente apresentado: o confronto repetido de um campo em permanente mudança.

A proposta teria pertinência caso se assegurasse a realização de novas exposições. Contudo, demonstrando em parte o seu relativo fracasso, os problemas que lhe podem ser colocados condicionaram porventura a continuação da série. Problemas que se podem resumir da seguinte maneira: a impossibilidade de sobreposição entre o campo da arte e a organização de um campo do poder pensado a partir de soberanias políticas nacionais; a presença de cada museu não equivaler à representação de uma imagem da arte em dado país; a dificuldade em relacionar o representado com a representação na obtenção de uma imagem da arte contemporânea na Europa (e, neste caso, quer na primeira versão de R. Berger de uma apresentação justaposta, quer após a alteração para uma exibição compósita). Em suma, pelo conjunto de contrariedades aparentemente irresolúveis na prossecução de um cruzamento entre representatividade nacional e apresentação de uma imagem da arte contemporânea, intersecção da qual resultaria uma possível definição da arte e da identidade europeias.

---

<sup>494</sup> Cf. Conseil de l'Europe, Conseil de la Cooperation Culturelle (CDCC), Réunion du Groupe Consultatif... p. 11.

<sup>495</sup> Recorde-se que em exposições anteriores organizadas por R. Berger este modelo é utilizado quer tendo em conta uma conformação geográfica, no caso da exposição na Kunsthhaus de Zurique, quer partindo apenas e só de um determinado agente do "sistema da arte", no caso dos três *Salon International des Galeries-Pilote*.

Que a resposta mais imediata tenha sido o centrar do discurso sobre uma ilustração da natureza da arte contemporânea, que só numa etapa bastante avançada é colocada em cima da mesa, parece revelar algo. Perante as dificuldades de concretização do projecto inicial, optou-se quase sempre pelo refúgio em categorias de pendor essencialista – identidade e natureza – que faziam recuar a abrangência de um primeiro objecto de estudo através do seu cada vez maior isolamento. Em certa medida, trata-se de um movimento equivalente ao da passagem de uma cultura do dissenso para uma cultura do consenso. Isto é, da confrontação entre propostas distintas sem a tentativa de criar um modelo aglutinador de cariz universalizante, para a procura de um qualquer traço comum essencial capaz de ser traduzido por uma identidade ou natureza. Sem esquecer que, neste caso, o uso dos termos identidade e natureza surge como correspondência a uma e a mesma coisa: aquilo que é intrínseco a qualquer unidade e não partilhável com qualquer outra na totalidade das suas características.

Esta orientação, este fechamento, é comum aliás à direcção geral dos argumentos e da prática em torno da organização da *Exposição-Diálogo*. Era o isolamento do museu que lhe conferia legitimidade, era o recurso à autonomia de um nível burocrático e técnico que cimentava essa mesma legitimidade, era a criação de um território neutro e isolado que permitia que as variadas escolhas fizessem transparecer as respostas às perguntas que deveriam orientar esta exposição. E, como remate final, fechando-se o círculo, eram as aquisições, fundadas na autonomia de um instrumento que permitia a existência de um nível deliberativo eminentemente técnico – o museu – que traziam à superfície a natureza dessa mesma arte contemporânea. E, com ela, uma qualquer identidade. Como esta natureza seria dada a ver, ou por outras palavras, como esta natureza seria expressa ou definida permaneceu um mistério. E nem por uma vez é exposta. A não ser, claro, numa definição como inconstante, multiforme e plural dada amiúde por R. Berger. Sendo que aí é exposto que é precisamente a nebulosidade em torno de uma identidade e de uma arte contemporânea pensadas nestes termos que interessa dissipar.

Tal não será alheio ao choque destes termos com a proposta inicial de R. Berger ao referir-se a este modelo como exposições-confronto. Ou seja, por um lado, parece existir uma fuga em direcção a unidades conceptuais com características extensíveis a um conjunto de objectos. Especificidades essas esboçadas na tentativa de escapar aos constrangimentos que uma exposição-confronto subentendia. Condicionamentos que

resultavam do carácter não uniforme e não correspondente a uma imagem corrente da arte contemporânea pré-estabelecida pelo campo da arte que esta supunha abranger. Por outro lado, são as próprias obras de arte, escolhidas com maiores ou menores limitações, que impedem a definição de um discurso sobre a arte contemporânea capaz de aglutinar o conjunto sob uma mesma natureza ou identidade. Em suma, para um campo da arte entendido na sua extensão geográfica mais vasta, ou pelo menos na extensão correspondente ao que R. Berger identificara como o Ocidente, a *Exposição-Diálogo* parece ter perdido a sua pertinência. Na exacta medida em que, ao tentar escapar a uma definição pré-concebida do que seria a arte contemporânea, fica a meio caminho entre duas orientações: a primeira decorrente de um modelo expositivo com uma orientação temática, programática, teórica sobre o circuito da arte contemporânea, que assume as suas disjunções; e uma outra que, mantendo a preponderância da aquisição por parte de museus independentemente da sua possível homogeneidade, afirma procurar os termos que eliminavam esse confronto. Confronto em que consiste precisamente o campo da arte e, por decorrência, a própria arte contemporânea. Algo semelhante sucede aliás à definição de identidade cultural europeia, que nunca é resolvida. As suas características provisórias, descritas antes da tentativa de dissipar a nebulosa, alinhavam-se com uma identidade em constante reformulação. No entanto era precisamente esta definição que parecia compor a névoa em torno da sua fixação. O estabelecimento daquela inconstância era o que melhor servia a óptica do Conselho da Europa e do próprio modelo expositivo apresentado. Entendendo as palavras de R. Berger desta maneira, aquela nebulosidade seria então um dado permanente, pelo que se encontrava impossibilitada a sua elucidação.

É precisamente a partir destas questões em torno do modelo da *Exposição-Diálogo* que se pode regressar ao Relatório e Recomendações da Reunião do Grupo Consultivo do Conselho para a Cooperação Cultural<sup>496</sup> de 8 de Novembro de 1983, para continuar a tentar posicionar a *Exposição-Diálogo*. O Secretariado havia destacado que "le projet aurait sa propre identité et n'empîéterait aucunement sur des manifestations telles que Documenta (sic) ou les Biennales de Paris et Venise"<sup>497</sup>. Pensando na diplomacia cultural do Conselho da Europa, dos pontos de vista externo e interno, este

---

<sup>496</sup> Cf. Conseil de l'Europe, Conseil de la Coopération Culturelle (CDCC), Réunion du Groupe Consultatif... p. 11.

<sup>497</sup> Cf. Conseil de l'Europe, Conseil de la Coopération Culturelle (CDCC), Réunion du Groupe Consultatif... p. 11.

esclarecimento do Secretariado do Conselho pode apontar a várias direcções.

De facto, ainda que se encontrem ligeiras semelhanças, o modelo organizativo não correspondia ao de uma Bienal – apesar de uma conformação inicial de pendor nacional e representativa. Nem ao estabelecimento de um horizonte temático fora do enunciado pela possível abordagem ao circuito da arte a partir do museu como instituição central e, a partir das aquisições deste, a alguma elucidação sobre uma identidade e uma dada visão da arte contemporânea europeias. Deste modo, a nota do Secretariado ajudava a justificar internamente o projecto proposto, visto não se tratar da repetição de modelos ou momentos já estabelecidos internacionalmente. Ainda do ponto de vista interno do Conselho da Europa, esta nota poderia reforçar a proposta junto de três dos países membros: França, Itália e República Federal da Alemanha. O que, tendo em conta a oposição que se havia verificado anteriormente por parte do Reino Unido ou da Holanda, se revelaria fundamental para a sua aprovação. Caso a *Exposição-Diálogo* viesse a colidir com as duas Bienais ou com a Documenta, muito dificilmente os representantes daqueles três países poderiam justificar o apoio ao projecto junto dos respectivos governos e agentes culturais nacionais.

Do ponto de vista externo, por sua vez, seria igualmente do interesse do próprio Conselho da Europa estabelecer uma data e uma proposta expositiva que não interferisse com as três apontadas. O que se verificaria por pelo menos duas razões diferentes. Em primeiro lugar, dado o estatuto já adquirido por aquelas no contexto internacional, dificilmente a *Exposição-Diálogo* teria a visibilidade correspondente ao esforço organizativo e financeiro que lhe estava associado. Afastando assim futuros organizadores e dificultando o impacto que poderia ter fora do local onde se realizasse. Em segundo lugar, pesando o esforço de reafirmação da europa ocidental à escala mundial num campo da arte globalizado, não faria sentido colocar em causa ou fazer sobrepor esta exposição a iniciativas já suficientemente sedimentadas. Nem mesmo exceptuando o caso da Bienal de Paris, cuja edição de 1985 é a última que se realiza no século XX, uma vez que esta interrupção não seria ainda conhecida<sup>498</sup>.

---

<sup>498</sup> Cf. A Bienal de Paris é retomada somente em 2004 e realiza-se intermitentemente a partir desta data. Cf. [Em linha, consultado a 27 de Novembro de 2018]. Disponível em: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Biennale\\_de\\_Paris](https://fr.wikipedia.org/wiki/Biennale_de_Paris).

### A exclusão da série regular de Exposições de Arte do Conselho da Europa

Uma última nota daquele documento ajuda a perceber as dificuldades na justificação do projecto e a sua descontinuidade logo após a primeira edição. A referência à *Exposição-Diálogo* é integrada na ordem de trabalhos em "Recommendations relatives aux thèmes des futures expositions"<sup>499</sup>, sendo a exposição a realizar na Fundação Calouste Gulbenkian a primeira a ser discutida no tratamento do segundo ponto<sup>500</sup> "Thèmes proposés". Aí, o Grupo Consultivo termina recomendando ao Conselho para a Cooperação Cultural "d'exécuter le projet tel qu'il a été présenté mais, vu sa nature expérimentale, de ne pas l'inclure dans la série des expositions «historiques»"<sup>501</sup>. De facto, do ponto de vista da programação do Conselho da Europa tal opção talvez fizesse sentido. Não por esta se tratar de uma exposição de arte contemporânea, não podendo por isso incluir-se no âmbito das Exposições de Arte e dos propósitos que estas encerraram desde início. Aliás, a possibilidade e a pertinência desta integração no conjunto das exposições regulares do Conselho da Europa havia sido já discutida e devidamente justificada no Colóquio de Delfos.

Todavia, o projecto apresentado por R. Berger e discutido desde 1981 até esta data havia sempre mantido que a *Exposição-Diálogo* deveria ser a primeira de uma série de exposições. Série essa realizada nos mesmos moldes com o objectivo de acompanhar a evolução da percepção sobre a arte contemporânea a partir das aquisições dos museus. Seria necessário porém que as *exposições-diálogo* não se sobrepusessem igualmente às restantes exposições do Conselho da Europa. Tão pouco estaria em cima da mesa a substituição desta série pela já longa sequência de exposições históricas. Concomitantemente, vinha sendo pensado um reforço de verbas para a realização de ambas as séries de exposições, dada a disparidade entre o fundo disponibilizado pelo Conselho e os montantes necessários para a sua prossecução. Diferença bem expressa neste mesmo Relatório em que são dados os exemplos das XVII e XVIII Exposições do Conselho da Europa, realizadas em Portugal e na Turquia, respectivamente<sup>502</sup>. Tendo

---

<sup>499</sup> Cf. Conseil de l'Europe, Conseil de la Coopération Culturelle (CDCC), Réunion du Groupe Consultatif... pp. 11-14.

<sup>500</sup> Cf. Conseil de l'Europe, Conseil de la Coopération Culturelle (CDCC), Réunion du Groupe Consultatif... pp. 11-12.

<sup>501</sup> Cf. Conseil de l'Europe, Conseil de la Coopération Culturelle (CDCC), Réunion du Groupe Consultatif... p. 11.

<sup>502</sup> Sendo-lhes atribuído um financiamento de cerca de 100.000 Francos Franceses (FF) por parte do Conselho da Europa, estes países custearam as exposições em montantes na ordem de 16 Milhões FF, no caso português, e 12 Milhões FF, no caso turco. Cf. Conseil de l'Europe, Conseil de la Coopération Culturelle (CDCC), Réunion du Groupe Consultatif... p. 8.

em conta as dificuldades de financiamento e o cuidado no jogo diplomático no seio do Conselho da Europa, o orçamento do fundo do Conselho para a Cooperação Cultural correspondia apenas a um quarto dos gastos do Reino Unido e a metade dos da Áustria no âmbito da XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura<sup>503</sup>. Tal devia-se ao disposto no documento *Lignes directrices relatives à l'organisation des expositions européennes d'art*, aprovado em 1981<sup>504</sup>, que continuava a responsabilizar pelos custos de transporte e seguros as entidades que emprestavam peças às exposições. Não sendo de descurar que tal tenha estado na base da renitência do Reino-Unido ou da Holanda em aprovar a *Exposição-Diálogo*, bem como das diversas recusas por parte de outros museus convidados, eventualmente por falta de apoios por parte das suas autoridades locais ou nacionais<sup>505</sup>.

Mas se a não inclusão na série de exposições históricas poderá decorrer destes dois factores – financiamento e calendário, sendo que ambos se potenciam mutuamente – o argumento que consubstancia a recomendação do Grupo Consultivo reside no seu carácter experimental. Não é discernível se este resulta do modelo expositivo apresentado por si só. Ou se tal se devia ao facto de a *Primeira Exposição-Diálogo* ser considerada um projecto piloto a avaliar para futura inclusão no programa cultural regular do Conselho. No mesmo sentido, colocando desde logo em causa a prossecução do projecto como inicialmente apresentado, até esta data não eram conhecidas propostas para o acolhimento de uma *Segunda Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa*. Certo é que, como antes referido, esta exclusão parecia já indiciar a não continuidade deste modelo de exposições, a qual se poderia dever a diversos factores que se têm procurado elencar ao longo desta tese. Quer estes tenham residido na dificuldade em justificar conceptualmente o projecto, nos problemas de financiamento ou numa dada percepção sobre o campo da arte. Nomeadamente no que dizia respeito à

---

<sup>503</sup> Estes valores, de 36.000£ e 25.000\$US, gastos respectivamente pelo Reino-Unido e pela Áustria no âmbito da XVII Exposição de Arte, Cultura e Ciência, não incluem os gastos com pessoal do Conselho da Europa e dos Museus envolvidos nas operações de empréstimo. Cf. Conseil de l'Europe, Conseil de la Coopération Culturelle (CDCC), Réunion du Groupe Consultatif... p. 8.

<sup>504</sup> "Sauf accord spécial préalable avec le pays organisateur, chaque pays participant prend en charge les frais d'emballage, de transport, de convoiement et d'assurance (durant le transport et l'exposition) des objets prêtés (au'ils proviennent de collections publiques ou privées)". Conseil de l'Europe Conseil de la Coopération Culturelle (CDCC), Lignes directrices relatives à l'organisation des expositions européennes d'art (adopté par le Conseil de la Coopération Culturelle à sa 40e Session, 23 -26 juin).

<sup>505</sup> Recorde-se novamente que é precisamente a falta de financiamento do museu Boymans-van Beuningen para custear a sua representação (por via do município de Roterdão ou do governo holandês ou pela incapacidade em obter apoio privado) que vai espoletar a troca de correspondência entre J. A. Perdigão, J. S. Ribeiro e W. A. L. Beeren já após o encerramento da *Exposição-Diálogo*.

arte contemporânea e ao crescimento exponencial de exposições internacionais – feiras de arte, bienais, trienais, etc. -, tornando redundante a organização de uma exposição deste género.

Ainda assim, antes deste Relatório e Recomendações do Grupo Consultivo, o Conselho para a Cooperação Cultural do Conselho da Europa havia acolhido favoravelmente a proposta. Na 43ª Sessão deste Conselho em Fevereiro de 1983<sup>506</sup>, quando ainda eram esperadas mais informações sobre a *Exposição-Diálogo*, é feita referência a esta exposição sob a designação "Série d'art moderne"<sup>507</sup>. Reforçando portanto que esta proposta pressupõe a continuidade que se vem discutindo, presente no título como *Primeira Exposição-Diálogo*. Não obstante, no extracto desta reunião pode ler-se ainda o seguinte:

"Plusieurs délégations accueillent cette initiative avec enthousiasme, estimant qu'elle contribuerait grandement à sensibiliser les Européens à l'art contemporain, et qu'en exposant les oeuvres d'artistes qui ne jouissent pas encore d'une réputation internationale, elle aurait un effet stimulant sur la création artistique. Certaines délégations font part de leurs hésitations en ce qui concerne le financement et l'organisation d'une activité qui est, dans une large mesure, une initiative des musées d'art moderne eux-mêmes ; elles estiment que les directeurs de musées concernés devraient continuer d'avoir l'initiative en la matière"<sup>508</sup>.

Confirmando-se as hipóteses levantadas acima sobre a dificuldade em continuar a série de exposições por falta de financiamento, regista-se na mesma reunião que uma delegação se havia oposto ao projecto, não sendo no entanto especificada<sup>509</sup>. Fazendo-se ainda depender a série do interesse demonstrado pelos museus em continuá-la. Numa última nota, é deixada a indicação de que esta proposta deveria ser avaliada posteriormente pelo Grupo Consultivo, como se acompanhou. Avaliação que resultara numa aprovação mediante garantias que levantavam algumas dúvidas quanto à prossecução da iniciativa. A sua realização sob condição de exclusão do programa

---

<sup>506</sup> Council of Europe, Council for Cultural Cooperation (CDCC), 43rd Session, Strasbourg, 1-4-February 1983, Extract from the Meeting Report of the Council for Cultural Cooperation. CDCC (83)12. No mesmo relatório pode ler-se ainda que são disponibilizadas verbas para a realização da reunião do Grupo Consultivo e dos Directores de Museus em Basileia supra referidas, com vista também à "mise en oeuvre d'expositions européennes d'acquisitions récentes des musées d'art moderne". Cf. Council of Europe, Council for Cultural Cooperation (CDCC), 43rd Session... p. 35.

<sup>507</sup> Cf. Council of Europe, Council for Cultural Cooperation (CDCC), 43rd Session... p. 39.

<sup>508</sup> Council of Europe, Council for Cultural Cooperation (CDCC), 43rd Session... p. 39.

<sup>509</sup> Cf. Council of Europe, Council for Cultural Cooperation (CDCC), 43rd Session... p. 39.

regular de exposições do Conselho da Europa, decisão que ainda hoje prevalece<sup>510</sup>, leva a ponderar se aquela anuência à continuidade do projecto se verificou somente pelo estado avançado da sua organização. Não sendo ainda de excluir a responsabilidade pelo financiamento da exposição que a Fundação Calouste Gulbenkian sempre assumiu e o comprometimento de M. M. Bieberstein com a *Exposição-Diálogo*, nota lavrada no relatório da 43ª Sessão do Conselho para a Cooperação Cultural: "le représentant de la Division du Plan et du Programme rappelle que le Secrétaire Général soutient cette initiative"<sup>511</sup>.

Aguardando-se então o parecer do Grupo Consultivo, a 3 de Agosto de 1983 o Conselho para a Cooperação Cultural envia ao Comité de Ministros o Projecto de Programa para o ano de 1984<sup>512</sup>. Aí se refere a *Exposição-Diálogo*, incluindo já os esclarecimentos prestados na sequência das Segunda e Terceira Reuniões de Directores de Museus. Ainda que a exposição permanecesse sob reserva das decisões a tomar na reunião do Conselho de Fevereiro de 1984<sup>513</sup>, é deixado explícito que a transferência da subvenção para a Fundação Calouste Gulbenkian deveria ser realizada no Outono de 1983<sup>514</sup>.

## 2.2.6 – Quarta Reunião de Directores dos Museus (Lisboa, 13-14 de Maio de 1984)

É ainda antes da Quarta Reunião ter lugar que se reúne o Conselho para a Cooperação Cultural, numa sessão que se realiza entre 31 de Janeiro e 3 de Fevereiro de 1984<sup>515</sup>. Na comunicação de M. M. Bieberstein, este volta a chamar a atenção para os vários problemas de ordem técnica, financeira, temática e de calendário das exposições do Conselho da Europa. Apontando a responsabilidade dos presentes perante a importância da continuidade de projectos cujo "caractère européen devrait être mis en exergue"<sup>516</sup>, reforça a oportunidade que aqui se teria de lançar uma nova série de

---

<sup>510</sup> Cf. [Em linha, consultado a 14 de Dezembro de 2018]. Disponível em: <https://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/past-exhibitions>. Nesta lista de exposições não há qualquer referência à *Exposição-Diálogo*, ainda que seja elencada noutras ocasiões, como por exemplo por Etienne Grosjean no livro que dedica às políticas culturais do Conselho da Europa.

<sup>511</sup> Cf. Council of Europe, Council for Cultural Cooperation (CDCC), 43rd Session... p. 35.

<sup>512</sup> Cf. Conseil de l'Europe, Conseil de la Coopération Culturelle (CDCC), 12e Réunion, Strasbourg, 13 - 16 juin 1983, Projet de Programme pour 1984. CM (83) 162.

<sup>513</sup> Cf. Conseil de l'Europe, Conseil de la Coopération Culturelle (CDCC), 12e Réunion... p. 63.

<sup>514</sup> Conseil de l'Europe, Conseil de la Coopération Culturelle (CDCC), 12e Réunion... p. 64.

<sup>515</sup> Cf. Council of Europe, Council for Cultural Cooperation (CDCC), 45th Session, Strasbourg, 31 January - 3 February 1984. CDCC (84) 19.

<sup>516</sup> Cf. Council of Europe, Council for Cultural Cooperation (CDCC), 45th Session... p. 36.



exposições de arte contemporânea. Não só por respeitarem esse carácter, mas também por se constituírem como "corollaire naturel des expositions historiques"<sup>517</sup>. Segundo a acta da 45ª sessão deste Conselho, todas as delegações que se pronunciaram sobre a *Exposição-Diálogo* "accueillent avec une vive satisfactions ce projet"<sup>518</sup>, tendo a representação francesa manifestado novamente o seu interesse em se juntar ao projecto<sup>519</sup>. No entanto, uma das delegações impõe como condição para continuar a apoiar e a participar na iniciativa a permanência de todos os museus já envolvidos na exposição<sup>520</sup>, que nesta altura se encontravam reduzidos a sete após o abandono do museu Boymans-van Beuningen.

É ainda dada nota pelo Secretariado de que subsistiam problemas na organização da exposição. Todavia estes seriam resolvidos na Quarta Reunião de Directores a ter lugar em Maio. Entretanto, dado que a exposição obedeceria forçosamente ao regulamento do Conselho da Europa para o apoio às exposições, as delegações dos países participantes deveriam nomear os directores dos museus para o Comité Organizador da *Exposição-Diálogo* e ultimar "les questions financières qui se posent"<sup>521</sup>.

### O regresso do Museum Boymans-van Beuningen

Após esta reunião do Conselho para a Cooperação Cultural acaba por dar-se um volte face na posição do museu Boymans-van Beuningen e, a 14 de Março de 1984<sup>522</sup>, D. Mardell informa J. S. Ribeiro de que este museu participará na exposição. As razões que levaram a esta decisão não são expostas na documentação, todavia o regresso desta instituição ao projecto é saudada pela qualidade da colecção de que dispunha. Deste modo, a 13 e 14 de Maio de 1984 tem lugar na Fundação Calouste Gulbenkian a Quarta

---

<sup>517</sup> Cf. Council of Europe, Council for Cultural Cooperation (CDCC), 45th Session... p. 36.

<sup>518</sup> Cf. Council of Europe, Council for Cultural Cooperation (CDCC), 45th Session... p. 9.

<sup>519</sup> Cf. Council of Europe, Council for Cultural Cooperation (CDCC), 45th Session... p. 9. Recorde-se que ao longo do processo de organização da *Exposição-Diálogo* é levantada a hipótese de participarem museus franceses, o que não chega a suceder.

<sup>520</sup> "Une délégation précise cependant que sa participation ne sera acquise qu'à la conditions que tous les musées actuellement impliqués poursuivent leur participation au projet". Council of Europe, Council for Cultural Cooperation (CDCC), 45th Session... p. 9.

<sup>521</sup> Cf. Council of Europe, Council for Cultural Cooperation (CDCC), 45th Session... p. 9. Estes pedidos haviam já sido efectuado a 16 de Novembro de 1983 em carta enviada por M. M. Bieberstein aos participantes na exposição. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. [s/r] Carta de M. M. Bieberstein, de 16 de Novembro de 1983.

<sup>522</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. [s/r] Telex de D. Mardell para J. S. Ribeiro, 14 de Março de 1984.

Reunião de Directores de Museus<sup>523</sup>, já com o conjunto final de museus participantes claramente definido.

Na acta desta reunião volta a ser referida a exposição histórica que havia sido descartada na Primeira Reunião de Directores dos Museus, aparentemente motivando mais uma alteração de fundo ao seu programa e modelo iniciais:

"Em virtude de ter havido durante as reuniões um mal entendido provocado pela exposição de obras do Museu de Eindhoven, foi decidido cancelar a primeira parte introdutória ou histórica sobre a Arte Moderna que estava prevista para a Sala de Exposições Temporárias do Museu Calouste Gulbenkian. Em sua substituição foi encarada a hipótese da realização de variado número de performances (10 a 12) (...)"<sup>524</sup>.

Tratar-se-ia de uma dupla participação de museus holandeses na *Exposição-Diálogo*, indirecta neste caso por via da exposição histórica? Seria esse o motivo da desistência anterior do museu Boymans-van Beuningen? E ter-se-á esta devido a problemas de financiamento junto do governo holandês, quer pela ausência de apoio deste, quer pela eventual repartição de verbas entre os dois museus? Ou estar-se-ia perante uma qualquer disputa entre instituições – fosse entre os dois museus holandeses ou entre o conjunto de museus que participavam na *Exposição-Diálogo* – e que aqui acaba por ganhar visibilidade?

As razões que estiveram na base da primeira decisão de W. A. L. Beeren não estavam relacionadas com esta exposição histórica. Salvo a coincidência entre o abandono em definitivo da exposição histórica e o retorno ao projecto por parte do museu de Roterdão, pouco mais se poderá adiantar neste sentido. Até porque, indica D. Mardell a J. S. Ribeiro, o Relatório enviado à reunião do Conselho para a Cooperação Cultural evita aprofundar o assunto<sup>525</sup>. Em todo o caso, a ideia de se proceder a uma substituição desta por um programa de performances apenas é novidade parcialmente, uma vez que já antes se havia levantado esta possibilidade. Assim, dificilmente a desistência da primeira pôde motivar de facto a realização do segundo. No máximo, a relação entre as duas pode colocar-se na intensificação do programa a realizar.

<sup>523</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Acta da Quarta Reunião de Directores dos Museus*, 9 de Junho de 1984.

<sup>524</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Acta da Quarta Reunião...* p. 4.

<sup>525</sup> "Voici le texte 'provisoire' du rapporte de notre réunion – sans aucune mention bien sûr de l'affaire Eindhoven". Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Telex de David Mardell a J. S. Ribeiro, 24 de Maio de 1984.

Desde a Primeira Reunião de Directores de Museus que a hipótese de realização daquela exposição histórica parecia estar afastada. Apenas volta a ser referida, cerca de dois anos depois, porque o Centro de Arte Moderna havia continuado a sua preparação. A isso mesmo se refere J. S. Ribeiro, em carta dirigida a M. M. Bieberstein, defendendo que esta nada teria a ver com a *Exposição-Diálogo*. Por essa razão não havia informado os restantes Directores da sua continuidade<sup>526</sup>. Lamenta no entanto o seu abandono pela oportunidade assim perdida pelo público português de ter contacto com obras que não haviam sido expostas no país, no mais tendo por base uma disputa entre directores de museus<sup>527</sup>. Sobre a *Exposição-Diálogo* insiste que caso houvesse desistências o projecto devia ser continuado, mesmo que fosse necessário substituir os museus participantes. Tal devia-se ao trabalho e aos custos que Fundação Calouste Gulbenkian já havia suportado tendo em vista a organização da exposição<sup>528</sup>.

Deve notar-se que na reunião seguinte do Conselho para a Cooperação Cultural<sup>529</sup> é especificada pela primeira vez uma delegação que se opõe ao projecto. Era esta precisamente a holandesa, justificando a sua posição pelo reduzido número de museus que participava na *Exposição-Diálogo*<sup>530</sup>. O argumento de W. A. L. Beeren em 1983, quando retirara do projecto o museu que dirigia, coincidia em parte com este. Em telex enviado a D. Mardell e com conhecimento para J. S. Ribeiro e M. M. Bieberstein<sup>531</sup>, W. A. L. Beeren sustentara que a saída do Kunstmuseum Basel implicava omissões no conjunto de obras pré-seleccionadas que não poderiam ser colmatadas. Com a recusa final por parte da Tate Gallery, dado o seu prestígio, estavam comprometidos os objectivos da exposição uma vez que não poderia ser representativa

---

<sup>526</sup> S. Ribeiro omite ainda um dado que, quando retirara as obras de Vieira da Silva do conjunto proposto pelo CAM, ainda em 1983, não havia também esclarecido: que o fazia precisamente porque estas deveriam integrar de alguma forma a exposição histórica. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Telex de J. S. Ribeiro a O. Granath, 14 de Novembro de 1983. Este assunto será retomado no capítulo seguinte, quando se tratar a crítica impressa à *Exposição-Diálogo*.

<sup>527</sup> " C'est mon avis que l'exposition du Musée de Eindhoven, n'a absolument rien a voir avec l'Exposition Dialogue. Il s'agit seulement d'une question de prestige entre les Directeurs de Musées, ce qui est vraiment lamentable. Je ne vous ai pas mis au courant de cette exposition parce que, en effet, je ne voyais aucun parallèle avec notre projet. Autrement, vous pouvez être sûr que je l'aurai fait au moment convenable. (...) En ce qui concerne la partie historique, je crois que c'est l'unique concession qu'on puisse faire, quoique je le regrette, car le public portugais n'a pas souvent l'opportunité de voir l'oeuvre d'artistes aussi importantes". Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta 00085. Carta de J. S. Ribeiro a M. M. Bieberstein, 21 Maio 1984.

<sup>528</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Carta de J. S. Ribeiro a M. M. Bieberstein, 21 de Maio de 1984.

<sup>529</sup> Cf. Council of Europe, Council for Cultural Cooperation (CDCC), 46th Session, Strasbourg, 12 -15 June 1984. CDCC (84) 34.

<sup>530</sup> Cf. Council of Europe, Council for Cultural Cooperation (CDCC), 46th Session... p. 11.

<sup>531</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Telex de W. A. L. Beeren a D. Mardell, 16 de Setembro de 1983.

dos museus de arte na Europa<sup>532</sup>. Neste sentido, adianta que tanto o governo holandês como o município de Roterdão<sup>533</sup> iriam certamente retirar o seu apoio financeiro, pelo que não participaria já nas próximas reuniões. A não ser que R. Berger reformulasse o conceito da *Exposição-Diálogo*.

Num telex enviado mais tarde, a 20 de Setembro de 1983, já durante a Terceira Reunião de Directores de Museus, confirma o que havia indicado a D. Mardell, acrescentando às ausências do Kunstmuseum Basel e da Tate Gallery as do Centre Georges Pompidou e Louisiana Museum. Chega mesmo a afirmar que o afastamento de tantas instituições numa iniciativa ao nível das do Conselho da Europa teria certamente um efeito negativo<sup>534</sup>. Sugere então uma alteração ao projecto, talvez com uma ponta de ironia, denominando-o como colecções em progresso, avançando precisamente o Centro de Arte Moderna como exemplo<sup>535</sup>. Impõe então como condição de regresso à exposição o envolvimento de mais museus e o financiamento dos seus custos, uma vez que não os recolheria junto do Estado holandês<sup>536</sup>. No entanto regressará, ainda que sem o envolvimento de mais museus, e contará finalmente com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian para cobrir as despesas.

Não sendo claros todos os contornos destes avanços e recuos no processo que leva até à inauguração da *Exposição-Diálogo*, podendo aqui residir eventualmente os problemas na sua organização a que o Secretariado se refere na 45ª Sessão do Conselho para a Cooperação Cultural, certo é que este regresso do Museum Boymans-van Beuningen motivará duas alterações ao programa da *Exposição-Diálogo*. A primeira diz respeito à calendarização da inauguração da exposição. Segundo a Acta da Quarta Reunião, W. A. L. Beeren, membro do CIMAM, passará a estar envolvido na organização dos Colóquios a realizar<sup>537</sup>, ainda que não esteja presente na reunião onde se ultimam os preparativos destes. Tanto quanto foi possível apurar, os contactos com

---

<sup>532</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Telex de W. A. L. Beeren a D. Mardell, 16 de Setembro de 1983.

<sup>533</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Telex de W. A. L. Beeren a D. Mardell, 16 de Setembro de 1983.

<sup>534</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Telex de W. A. L. Beeren a J. A. Perdigão, 20 de Setembro de 1983.

<sup>535</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Telex de W. A. L. Beeren a J. A. Perdigão, 20 de Setembro de 1983.

<sup>536</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Telex de W. A. L. Beeren a J. A. Perdigão, 20 de Setembro de 1983.

<sup>537</sup> Inicialmente este trabalho deveria ser coordenado com J. S. Ribeiro, sendo que mais tarde esta responsabilidade passará para o Serviço ACARTE, após a sua junção à organização da exposição.. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Acta da Quarta Reunião...* p. 4.

aquele organismo para a organização da sua reunião anual em Lisboa apenas se verificam após o regresso de W. A. L. Beeren ao projecto. Assim, colocou-se desde logo a hipótese de realizar um colóquio por altura da inauguração da exposição, reunindo os membros do CIMAM, da AICA, artistas presentes na abertura da exposição e o público.

O programa de Colóquios havia estado sempre previsto. Porém, após a calendarização estabelecida nesta reunião, que previa a inauguração para 21 de Março de 1985<sup>538</sup>, esta data é atrasada em uma semana, para 28 de Março, coincidindo assim parcialmente com os trabalhos do CIMAM. A possível realização desta reunião em Lisboa tinha motivado um contacto por parte de Richard Oldenburg, presidente do CIMAM, sugerindo a sua realização em Março de 1985<sup>539</sup>. Waldo Rasmussen, Director do International Program do MoMa e secretário-tesoureiro do ICOM, volta a insistir no assunto em carta recebida no Centro de Arte Moderna a 6 de Julho de 1984<sup>540</sup>, segundo nota de J. S. Ribeiro a J. A. Perdigão. É na reunião de Directores seguinte, a Quinta, que será decidida por fim a data de inauguração. Em sequência, marca-se o primeiro colóquio para o dia 29 de Março, reservado a profissionais, "principalmente dos museus participantes e representantes no CIMAM"<sup>541</sup>. Esta mudança de calendário acaba por ser justificada por um conjunto de decisões mutuamente benéficas, sendo ainda de ponderar se o regresso do museu holandês não estaria relacionado com a eventual envolvência do próprio W. A. L. Beeren na organização da reunião do CIMAM.

Em primeiro lugar, como se pode verificar nas cartas endereçadas pelo CAM solicitando o patrocínio à *Exposição-Diálogo* por parte de empresas privadas, foi possível realçar a importância desta exposição a partir do interesse que havia suscitado junto do CIMAM<sup>542</sup>. O que resultaria em parte da coincidência entre a reflexão que tinha estado na base da exposição e as discussões programadas para esta reunião anual. Enquadrando-se igualmente nas discussões que o Conselho da Europa promovia desde

---

<sup>538</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Acta da Quarta Reunião...* p. 13.

<sup>539</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00285. Acta 41/84 da Reunião do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian, 19 de Julho de 1984, p. 3.

<sup>540</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00285. Acta 41/84... p. 3.

<sup>541</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Relatório da Quinta Reunião de Directores dos Museus*, 19 de Novembro de 1984, p. 7.

<sup>542</sup> "Concomitantemente com esta exposição, realizar-se-á, também no Centro de Arte Moderna da Fundação, a reunião anual do Comité Internacional dos Museus de Arte Moderna (CIMAM), do Conselho Internacional dos Museus (ICOM), que, dada a importância do evento, manifestou expressamente o seu interesse em reunir-se aqui em Lisboa". Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Carta de J. S. Ribeiro a Heinz Dickmeyer, C.G. Wicander, Lda, s/ data.

meados dos anos 1970 sobre os possíveis modelos para o desenvolvimento de uma política cultural à escala europeia. A realização da reunião do CIMAM no âmbito de uma exposição co-organizada pelo Conselho da Europa talvez ajudasse a aprofundar as reflexões em torno de possíveis relações entre os museus, o Estado, as empresas e mecenas a título individual que compunham as sessões do programa do CIMAM.

Em segundo lugar, tratando-se da primeira exposição do Conselho da Europa dedicada à arte contemporânea, inaugurando uma série que se esperava contar com outros museus em edições futuras, justificava-se a atenção que despertava junto dos membros do CIMAM. Em sentido inverso, tendo também em conta a possibilidade em aberto de realização de edições futuras, era do interesse do próprio Conselho da Europa assegurar que a exposição era visitada por um grande número de directores, programadores ou outros trabalhadores de museus de arte moderna e contemporânea.

Por último, a organização da reunião anual do CIMAM na Sede da Fundação Calouste Gulbenkian ajudaria a afirmar a posição do Centro de Arte Moderna no campo da arte. E potenciaria contactos com outros museus de arte moderna e contemporânea. Cumpria-se deste modo um dos objectivos da Fundação Calouste Gulbenkian quando decidiu avançar como instituição anfitriã para a organização da exposição. Opção que acabaria por se justificar uma vez que foi também por via da presença de membros do CIMAM em Lisboa que a *Exposição-Diálogo* teve uma relativa cobertura internacional. Mesmo que algumas críticas tenham sido bastante negativas, são publicados artigos sobre a exposição em imprensa escrita estrangeira<sup>543</sup>.

A segunda alteração ao programa da *Exposição-Diálogo* após o regresso do Museum Boymans-van Beuningen torna ainda mais notório o empenho colocado pela Fundação na organização desta exposição. É esta a decisão de realizar um programa de performances mais intenso. O que ajuda a regressar a algumas das questões que se vêm levantando ao longo desta tese. Ao dar conta das conclusões da Quarta Reunião ao Conselho para a Cooperação Cultural, na sua 46ª Sessão<sup>544</sup>, o representante do Secretariado para o Desporto, Educação e Cultura justifica esta alteração ao projecto:

---

<sup>543</sup> Deve referir-se ainda que o apoio da Fundação à realização da reunião anual do CIMAM, para além da cedência de salas para o efeito, na comparticipação de despesas de viagens e de estadia dos vinte membros do Comité que aí se reuniram. "A Fundação Gulbenkian comparticipará nas despesas das viagens dos 20 membros que integram o comité, para além de custear integralmente a sua estadia em hotéis, em regime de dormida e pequeno-almoço". Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Carta de J. S. Ribeiro a Heinz Dickmeyer...

<sup>544</sup> Cf. Council of Europe, Council for Cultural Cooperation (CDCC), 46th Session... p. 11.

"Etant donné le nombre et la qualité des expositions d'art contemporain qui ont lieu actuellement en Europe, les directeurs de musées ont estimé que ce projet (...), pour devenir une contribution vraiment originale devrait être élargi en un grand festival d'art contemporain"<sup>545</sup>.

Mais uma vez era referido o possível posicionamento da série de exposições sobre arte contemporânea no conjunto de exposições internacionais que já se realizavam na Europa. Todavia, a aposta num programa nestes moldes, que se esperava poder diferenciar as *exposições-diálogo*, acabava por aprofundar os problemas de financiamento já apontados anteriormente. E o Secretariado esclarece desde logo que o Conselho da Europa não teria capacidade financeira para acolher esta alteração ao modelo inicial da *Exposição-Diálogo*. A realização deste novo programa ficaria por isso vinculada à aprovação ou não pelo Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian. A 19 de Julho de 1984<sup>546</sup> este aprova aquelas alterações sob condição de se respeitar o limite orçamental estabelecido na sua reunião de 4 de Maio de 1982, que se cifrava nos 15.000.000\$00<sup>547</sup>. Esta limitação motivará mais tarde uma comunicação de J. S. Ribeiro a J. A. Perdigão, aí expondo a sua dificuldade em prosseguir o projecto. O programa de performances previa então um orçamento de pouco menos de 12.500.000\$00, correspondendo assim à quase totalidade do valor disponibilizado pela Administração da Fundação<sup>548</sup>. J. A. Perdigão assumirá então a responsabilidade pelo desvio orçamental<sup>549</sup>, facto que não será alheio à recente criação do ACARTE, neste mesmo ano de 1984, ajudando assim à sua inserção praticamente desde início numa rede de contactos internacional.

Esta divergência entre J. S. Ribeiro e J. A. Perdigão ocorrerá no entanto num momento posterior, já bastante mais próximo da inauguração da *Exposição-Diálogo*. Antes, ainda na Quarta Reunião de Directores dos Museus e segundo o Relatório enviado ao Conselho para a Cooperação Cultural<sup>550</sup>, J. S. Ribeiro reafirmava a importância que a Fundação conferia ao projecto. Que se pode constatar na prática na acta da 46ª Sessão do Conselho para a Cooperação Cultural, pela previsão de um

<sup>545</sup> Cf. Council of Europe, Council for Cultural Cooperation (CDCC), 46th Session... p. 11.

<sup>546</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00285. Acta 41/84... p. 3.

<sup>547</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00285. Acta 41/84... p. 3.

<sup>548</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Nota 22/85.

<sup>549</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Nota 22/85.

<sup>550</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Acta da Quarta Reunião... p. 4.

"aumento substancial da ajuda financeira [ao] prosseguimento do projecto"<sup>551</sup> por parte da Fundação Calouste Gulbenkian. O que dará lugar inclusivamente a um agradecimento oficial do Director para a Educação, Cultura e Desporto do Conselho da Europa à Fundação Gulbenkian, endereçado por via da delegação portuguesa presente nesta Sessão. Como visto acima, aparentemente este aumento de provisão acabou por não ser aprovado pelo Conselho de Administração, ainda que de facto tenha ocorrido<sup>552</sup>. Em apontamento manuscrito por J. A. Perdigão a 7 de Agosto de 1984, dando seguimento a uma nota enviada por J. S. Ribeiro a 6 de Julho de 1984 e presente à reunião do Conselho de Administração de 19 de Agosto do mesmo ano, pode ler-se: "Ao C.A. com a minha concordância no tocante não só no que respeita à realização da iniciativa, mas também a [ilegível] a Fundação os encargos que a mesma lhe possa determinar"<sup>553</sup>. Deve ressaltar-se ainda que nesta nota J. S. Ribeiro afirma mesmo que "neste momento parece (...) difícil e arriscado apresentar uma estimativa dos custos"<sup>554</sup>.

Os encargos adicionais diziam essencialmente respeito ao novo programa de performances, que ainda assim havia sido reduzido de uma primeira proposta de catorze espectáculos para os doze constantes do Relatório enviado ao Conselho para a Cooperação Cultural<sup>555</sup>. Ainda que excluindo os gastos associados à reunião do CIMAM, que não entravam no Orçamento Geral da *Exposição-Diálogo*, torna-se assim evidente que esta exposição, bem como toda a série de exposições de arte contemporânea do Conselho da Europa, apenas seria exequível se algum dos agentes envolvidos – ou o seu conjunto – fosse capaz de suportar um orçamento que correspondeu, grosso modo, a um quinto do da XVII Exposição de Arte, Cultura e Ciência<sup>556</sup>. Como referido pelo

<sup>551</sup> Cf. Council of Europe, Council for Cultural Cooperation (CDCC), 46th Session... p. 11.

<sup>552</sup> Não foi possível apurar se aquele reforço foi enquadrado no orçamento corrente do Centro de Arte Moderna ou em qualquer outro item do orçamento da Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>553</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084, Info. nº 137/CAM/84, 6 de Julho de 1984.

<sup>554</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084, Info. nº 137/CAM/84...

<sup>555</sup> "The estimates for 14 performances (fees, travel, board and lodging, technical material) is (...) overall total 123,000 dollars". Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. CAM3110; Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. CAM3111. Este custo será reduzido para um limite de US\$71.500,00, correspondentes à apresentação de 10 performances ou espectáculos diferentes. Como exemplo da progressiva redução do programa de performances inicialmente proposto, a 10 de Setembro de 1984 J. Hoet contacta J. S. Ribeiro dando conta de que, entre outros assuntos, "la réalisation des performances dont j'éliminerai Laurie Anderson, Meredith Monk et La Claca. Ce qui correspond a une reduction de 33.000 dollars. Au lieu de Hasior on voudrait programmer Robin Winters, sans changement du prix de Hasior". Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. CAM5175.

<sup>556</sup> Tendo como base as informações prestadas pelo CDCC do Conselho da Europa, já citado acima, e o orçamento geral da *Exposição-Diálogo* é possível cruzar os vários dados ao dispor e, utilizando o câmbio da subvenção do Conselho da Europa em Francos Franceses para a sua quantia em Escudos declarada nesse mesmo orçamento geral, chega-se a valores aproximados de cerca de 160.000.000\$00 envolvidos



Conselho para a Cooperação Cultural, pelo Grupo Consultivo e até pela argumentação de R. Berger, este modelo de exposições deveria resultar da coordenação entre os próprios museus e não de uma candidatura de um país, como nas exposições históricas. Assim, o universo de instituições capaz de sustentar edições seguintes da *Exposição-Diálogo* seria relativamente reduzido. E algumas das hipóteses, como a Tate Gallery ou o Centre Georges Pompidou, haviam recusado prontamente o envolvimento na primeira exposição da série. Ainda assim, na 46ª Sessão do Conselho para a Cooperação Cultural, o Director para a Educação, Cultura e Desporto reafirma que ainda que esta primeira *Exposição-Diálogo* agrupe um "pequeno número de museus", outros serão convidados a integrar possíveis edições futuras<sup>557</sup>. Respondia não só às objecções da delegação holandesa, como mantinha no horizonte a realização de uma *Segunda Exposição-Diálogo*. O que se pode verificar ao longo de cerca mais um ano após o encerramento da primeira e única edição<sup>558</sup>.

Mas a inclusão de um programa de performances acabava por colocar novamente em causa um dos pilares do modelo expositivo proposto inicialmente para a *Exposição-Diálogo*. Ao não ser constituído por peças que de alguma forma integrassem as colecções dos museus, por exemplo por via da aquisição de guiões ou de registos fotográficos ou de vídeo, reforçava a opção anterior de abdicar da igual representatividade das colecções no espaço expositivo. Neste caso não por favorecer esta ou aquela instituição no conjunto das obras seleccionadas, mas por implicar uma fuga ao modelo vertical baseado no circuito da arte moderna que o modelo pressupunha. Correspondendo assim a uma escolha que não decorria do reconhecimento de dada obra de arte por via da aquisição para um acervo museológico. Todavia, mais do que colocar em causa a imagem da arte contemporânea e da identidade europeia que se pretendia traçar, era através do abandono de uma qualquer pureza teórica de um determinado modelo expositivo que este programa acabaria por demonstrar as suas limitações. Decorrentes em parte da desadequação em relação a parte da produção artística sua contemporânea. Em certo sentido, talvez se possa mesmo defender que a dificuldade em

---

na XVII Exposição de Arte, que corresponderiam a pouco mais de cinco vezes o orçamento total da *Exposição-Diálogo*, um valor pouco acima dos 30.000.000\$00. Cf. Council of Europe, Council for Cultural Cooperation (CDCC), 46th Session... p. 11.

<sup>557</sup> Cf. Council of Europe, Council for Cultural Cooperation (CDCC), 46th Session... p. 11.

<sup>558</sup> "Il n'y a toujours pas de candidature sûre pour prendre la relève de l'Expo-dialogue. Wim Beeren s'est cependant montré enthousiaste et j'essayerai ce mois encore d'y intéresser la Louisiana durant une visite au Danemark". Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00086. Telex de D. Mardell a J. S. Ribeiro, 13 de Maio de 1986.

cumprir sem desvios a proposta de R. Berger resultou de um problema exposto constantemente ao longo da documentação: a hesitação na classificação desta exposição como sendo de arte moderna ou de arte contemporânea.

### **Arte moderna ou contemporânea?**

Este modelo expositivo havia começado por basear-se naquele que seria o "circuito da pintura" numa dada formulação do "sistema da arte moderna", colocando toda a ênfase na circulação de objectos. Termo que aqui se utiliza no âmbito da direcção formalista e, portanto, de assumpção do próprio de cada meio de expressão proposto pela arte moderna que R. Berger defende como a ruptura essencial da arte moderna com a restante história da arte. Mas o foco de todo aquele sistema sobre o objecto impedia agora a inclusão de um conjunto de práticas artísticas que criticavam, recusavam ou simplesmente não recorriam a esta categorização, afinal de certo modo ainda devedora da tradição das três belas-artes. Ou seja, era a própria formulação teórica de R. Berger que colocava uma barreira à adequação entre parte daquela que era a prática contemporânea – não-objectual, de síntese entre meios diferenciados ou de recusa das distinções disciplinares – e o cumprimento do pressuposto de circulação de dado objecto pelo circuito da arte.

Recordando-se o trabalho que R. Berger vinha desenvolvendo no campo da vídeo arte, por exemplo, talvez se perceba a sua insistência no uso da expressão arte moderna<sup>559</sup>. Utilização contrária ao que sucede em parte da documentação consultada e virá a ser inscrito no título da *Exposição-Diálogo: arte contemporânea*. Esta posição de R. Berger implicava uma opção concreta em relação ao que distinguiria afinal a arte moderna da arte contemporânea, baseada em campos disciplinares, por exemplo? Ou para o autor a distinção não fazia sequer sentido, tornando o uso da expressão arte contemporânea uma diferenciação irrelevante? Por outro lado, pode questionar-se se não se tratava simplesmente de afirmar que havia ainda um circuito da arte devedor de uma conformação específica do campo da arte. Estruturação cujos agentes e modo de actuação se haviam claramente estabelecido no momento de afirmação da arte moderna e a par desta. Confirmando-se esta hipótese, todas as obras que respeitassem esse circuito eram de alguma forma consideradas modernas. Numa classificação que, assim

---

<sup>559</sup> Cf. Páginas 36 e seguintes.

entendida, provinha mais do seu enquadramento institucional ou sociológico do que da proposta artística que cada objecto encerrava. Em todo o caso, esta classificação pode ser pensada como bidireccional: é validada enquanto proposta moderna porque integra o circuito e integra o circuito precisamente porque é uma proposta moderna. Em última instância, poder-se-ia mesmo debater se no caso de práticas como a performance ou o happening, entre outras, não se encontraria um dado circuito capaz de ser incluído num sistema da arte cuja mecânica fosse similar à esboçada por R. Berger. Mecânica essa que pode ser reduzida a um esquema composto por três passos: criação – exibição – aquisição.

Mesmo esquecendo aquele possível problema classificatório, da ideia de permanência de um circuito da arte podia resultar que a sua análise era ainda válida para proceder ao estudo do campo em finais do século XX. Tornando-se assim possível concluir sobre determinada expressão de uma dada conformação cultural – no caso a eventual definição de uma identidade cultural europeia. Todavia, mesmo que se acompanhe alguma das hipóteses levantadas nos parágrafos anteriores, tendo em vista o pensamento de R. Berger sobre o campo da arte, o modelo teórico e expositivo que dali resulta acabou por não resistir ao confronto com alguns dos agentes que integravam o campo. Motivando assim sucessivas reformulações à proposta do suíço, colocando em causa a mecânica que justificaria as respostas que se procurava obter. Mecanismo que dependia das implicações que teria cada aquisição por parte do museu enquanto triplo contrato entre este, o artista, o Estado e a comunidade. Deve assinalar-se que este mesmo problema de classificação entre arte moderna ou arte contemporânea é colocado pelos directores dos museus, propondo a dado trecho a substituição em definitivo da primeira pela segunda<sup>560</sup>.

Com maiores ou menores repercussões sobre a coordenação dos três objectivos que haviam orientado a proposta inicial desta exposição, é com as alterações registadas nesta reunião de Maio de 1984, a pouco menos de um ano da inauguração, que se chega ao formato final do que viria a ser a *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa*.

---

<sup>560</sup> Não se conhecendo os argumentos a favor ou contra qualquer uma das opções, a discussão fica apenas registada numa breve troca de correspondência entre D. Mardell e J. S. Ribeiro. D. Mardell questiona J. S. Ribeiro: "3. Several colleagues have suggested replacing the word "modern" by "contemporary" in the title of the Exhibition-Dialogue. Do you agree? I think it is more correct." Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Telex de D. Mardell a J. S. Ribeiro, 4 de Julho de 1984. Respondendo J. S. Ribeiro com um lacónico "3 – Ok.". Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00084. Telex de J. S. Ribeiro a D. Mardell, 5 de Julho de 1984.

### 2.2.7 – Quinta Reunião de Directores dos Museus (Colónia, 14-15 de Novembro de 1984) e Reunião Restrita (Estrasburgo, 9 de Janeiro de 1985)

Definidos os traços gerais do programa da exposição, nesta Quinta Reunião de Directores dos Museus<sup>561</sup> registam-se apenas algumas discussões de pormenor. Em carta endereçada por M. M. Bieberstein a J. S. Ribeiro, a 8 de Outubro de 1984<sup>562</sup>, aquele aponta a realização da reunião para os dias 14 e 15 de Novembro, em Colónia. Aproveitava-se assim a estadia dos vários directores na feira de arte desta cidade, uma vez que se trataria de uma curta reunião onde se resolveriam apenas alguns problemas pendentes<sup>563</sup>. Ainda que de facto não se tenha tratado de questões de fundo, alguns dos assuntos abordados nesta reunião ajudam a sustentar vários dos pontos que se vem defendendo ao longo deste capítulo. Antes, porém, pode confirmar-se a importância que as feiras de arte vinham assumindo no campo da arte. Recuperando parte das reflexões levadas a cabo no Congresso da AICA e por R. Berger, discutidas no capítulo anterior, a presença dos directores em Colónia demonstrava como estas eram já um nó relevante no circuito ou no sistema da arte.

Acompanhando o Relatório desta Quinta Reunião, aí se dá conta do compromisso financeiro da Fundação verificado no anterior Relatório enviado ao Conselho para a Cooperação Cultural. Assim, esta assume as despesas relativas aos custos de transporte desde Viena da peça *Meta – Harmonie*, de Yves Tinguely, de cerca de US\$15.000<sup>564</sup>. No entanto, tal opção implicava a desistência da ida a Lisboa de *Mud Muse*, de Robert Rauschenberg, da colecção do Moderna Museet, cujos elevados custos de transporte e seguro já haviam sido aflorados em 1983. Por esta altura haviam mesmo motivado o envio de uma carta pelo Ministério da Educação e dos Assuntos Culturais da Suécia ao Gabinete de Relações Internacionais do Ministério da Cultura Português. Anders Arfwedson explica que a dificuldade em conseguir um financiamento tão elevado se devia em parte ao facto de os fundos disponíveis se destinarem normalmente

---

<sup>561</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Relatório da Quinta Reunião de Directores de Museus*, 19 de Novembro de 1984.

<sup>562</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Carta de M. M. Bieberstein a J. S. Ribeiro, 8 de Outubro de 1984.

<sup>563</sup> Estes eram relativos essencialmente a decisões de produção relacionadas com o *Catálogo-Dossier*, chegada e desembalagem de obras ou a constituição de um Secretariado Central. Este último entraria em funcionamento a partir do dia 1 de Dezembro de 1984, nas instalações da Fundação. Este secretariado implicou a contratação de trabalhadores suplementares por um tempo limitado para que houvesse capacidade de resposta a todos os contactos entre os museus durante o período que levaria desde essa data até à inauguração da Exposição-Diálogo. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Relatório da Quinta Reunião...* p. 8.

<sup>564</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Relatório da Quinta Reunião...* p. 1.

à divulgação de "arte sueca"<sup>565</sup> no estrangeiro. Uma vez que a selecção de obras do Moderna Museet não era totalmente constituída por autores suecos, o recurso aos fundos normalmente disponibilizados por entidades estatais estava em parte comprometido. Pedia assim que o Ministério da Cultura português entrasse em contacto com a Fundação para que esta, em conjunto com as autoridades suecas, pudesse encontrar a solução adequada<sup>566</sup>. O que no fundo significava a procura de apoio por parte da Fundação Gulbenkian ao financiamento dos seguros e transporte de obras do Moderna Museet<sup>567</sup>. Ainda que a Fundação não tenha custeado as verbas para o transporte de Mud Muse, dispôs-se no entanto a pagar os cerca de US\$13.000 correspondentes aos seguros da representação do Museum Boymans-van Beuningen, uma vez que W. A. L. Beeren reiterara não ter sido possível obter qualquer financiamento junto do estado Holandês e do município de Roterdão<sup>568</sup>.

Por sua vez, a preparação do programa de performances é deixada a J. Hoet e O.-H. Moe, que trabalhariam em conjunto com Madalena Azeredo Perdigão, por esta altura já responsável pela coordenação dos Colóquios e Performances por parte da Fundação Calouste Gulbenkian<sup>569</sup>. Estando previstos apenas dez espectáculos de um conjunto possível de doze, a Fundação assume fora do orçamento anteriormente indicado para este programa, de cerca de US\$71.500, os custos da contratação do Teatro de Sombras de Lourdes Castro e Manuel Zimbro<sup>570</sup>. O que expõe claramente a intenção da Fundação Calouste Gulbenkian em dar a conhecer e incluir no panorama internacional peças realizadas por autores portugueses ou sedeados em Portugal.

O Teatro das Sombras, espectáculo que estava já a ser preparado para exibição pelo Serviço ACARTE, é programado precisamente para o dia da inauguração da *Exposição-Diálogo*<sup>571</sup>, coincidindo com a reunião do CIMAM. Este trabalho de

---

<sup>565</sup> "Swedish art" no original, pressupondo-se que se trata de obras produzidas por autores suecos ou radicados na suécia. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Cópia de carta de Anders Arfwedson a Teresa Gouveia, enviada a J. S. Ribeiro a 4 de Outubro de 1983.

<sup>566</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Cópia de carta de Anders Arfwedson...

<sup>567</sup> Não foi possível apurar se este apoio chegou a ser concedido ou em que moldes decorreu a negociação entre o Ministério sueco e a Fundação.

<sup>568</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Relatório da Quinta Reunião...* p. 2.

<sup>569</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Relatório da Quinta Reunião...* p. 7.

<sup>570</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Relatório da Quinta Reunião...* p. 7.

<sup>571</sup> Deve recordar-se que as apresentações do Teatro das Sombras foram da responsabilidade do próprio Serviço ACARTE, que assumiu os encargos daí decorrentes: "Nos termos do acordo a que se chegou em Estrasburgo, no decurso da reunião efectuada a 9 de Janeiro de 1985, os encargos deste espectáculo serão incluídos no orçamento geral das Performances, Música e Teatro da Exposição-Diálogo". Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00285, Inf. 48/ACARTE/85.

promoção de autores portugueses não se pode dissociar da tentativa de afirmação dos recém criados Centro de Arte Moderna e Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte. O que é claramente assumido por J. S. Ribeiro num apontamento que envia a J. A. Perdigão na sequência da reunião realizada em Colónia<sup>572</sup>:

“[P]elo interesse que esta iniciativa está a despertar, alguns Museus pediram para actualizar a representação dos artistas escolhidos, no sentido de serem apresentadas obras mais actuais das épocas «óptimas» de cada artista.

Analisando a nossa escolha, os vários directores foram unânimes em considerar a representação portuguesa de grande qualidade, concordando no entanto que as obras que pretendemos apresentar são de épocas já bastante longínquas o que, neste aspecto, poderia prejudicar os artistas portugueses ao serem naturalmente confrontados com os estrangeiros.

Na verdade, também nós pensamos que não dispendo os artistas portugueses de muitas ocasiões para expor ao lado de artistas estrangeiros, que esta exposição seria a melhor promoção que o Centro de Arte Moderna poderia fazer dos artistas que constituem o seu acervo.

A Exposição-diálogo vai ser um marco na História de Arte Contemporânea. Ela irá ser visitada e analisada pelos mais importantes museus da Europa e do mundo (lembramos que na mesma ocasião decorrerá a reunião do CIMAM), por críticos de arte de alta craveira internacional, pelos próprios artistas e pelos “marchands”. É assim, a nosso ver, extremamente importante que o Centro de Arte Moderna dê a conhecer o melhor que possui [sic] nas suas colecções”<sup>573</sup>

A preocupação demonstrada por parte do director do CAM no posicionamento relativo deste no campo da arte dependia claramente da própria valorização do seu acervo. Postura que é aqui partilhada por outros museus, demonstrando igualmente a relevância que é conferida à exposição após a decisão de se realizar na Fundação Gulbenkian a reunião anual do CIMAM. No entanto, não foi possível apurar se a reformulação das representações tem exactamente o mesmo peso para cada um dos museus. Certo é que no caso do CAM este apontamento tinha também como propósito o pedido a J. A. Perdigão de aquisição de obras que pudessem melhorar a sua selecção. O

---

<sup>572</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Apontamento 253/CAM/84.

<sup>573</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Apontamento 253/CAM/84, p. 1.

que de facto ocorrerá entre final de 1984 e inícios de 1985<sup>574</sup>:

"Acontece que o orçamento do Centro de Arte Moderna para o ano corrente apresenta saldos positivos (...) o que nos permitiria adquirir obras recentes destes artistas [os já seleccionados], que estamos certos iriam dar ao acervo do Centro de Arte Moderna e, nomeadamente à representação portuguesa na Exposição-Diálogo, a dignidade que pretendemos para a nossa arte e para a Fundação Calouste Gulbenkian"<sup>575</sup>.

Se este excerto do apontamento enviado a J. A. Perdigão confirma a tese de que a *Exposição-Diálogo* foi também uma via para a marcação de uma posição por parte do CAM no contexto internacional, a partir dele pode igualmente apontar-se a outros dois dados que se levantam ao longo da preparação da exposição. Desde logo, fundamenta a decisão tomada a dado trecho de que o conjunto de obras a apresentar pelo CAM seria em menor número. O que foi justificado pela recente constituição da colecção, considerando-se esta mais reduzida e menos significativa para a possibilidade de traçar uma imagem da arte contemporânea. Assim, parecia tornar-se ainda mais necessário trabalhar no sentido de beneficiar o posicionamento relativo do CAM no campo da arte. É isso que se verifica por exemplo no pedido da própria Fundação para que lhe sejam indicadas as salas a utilizar e possíveis aquisições de equipamentos em falta para a realização dos espectáculos<sup>576</sup>, demonstrando o cuidado para que a exposição corresse da melhor maneira. Não obstante, a aquisição de obras de arte tinha outras consequências, implicando o não cumprimento de uma das regras subjacentes ao

---

<sup>574</sup> Este pedido é autorizado por J. A. Perdigão a 13 de Dezembro de 1984, como constante na transcrição da nota por si deixada no apontamento enviado por J. S. Ribeiro: "não só pelas razões expostas, mas também porque, por um lado, as compras vão enriquecer o acervo das colecções do Museu do Centro de Arte Moderna da Fundação, e por outro lado, a despesa cabe nas disponibilidades financeiras do orçamento despendido para o ano corrente". Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Apontamento 253/CAM/84, p. 4.

<sup>575</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Apontamento 253/CAM/84, p. 4.

<sup>576</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. *Relatório da Quinta Reunião...* p. 7. E, de facto, há pelo menos registo da compra de projectores, adquiridos propositadamente para a *Exposição-Diálogo*. A coincidência entre a realização da *Exposição-Diálogo* e o início de actividade do serviço ACARTE e, em certa medida ainda, do CAM vai-se revelando na aquisição de equipamentos. Na reunião do Conselho de Administração de 13 de Novembro de 1984 é por exemplo autorizada a aquisição de equipamento de vídeo num valor superior ao do cabimento orçamental inicial para a *Exposição-Diálogo*, de pouco mais de 16.000.000\$00. Nesta mesma acta, como já visto, reforça-se a decisão inicial de não se ultrapassar o limite de 15.000.000\$00 na organização da exposição, valor que não só será dobrado como não inclui gastos associados à *Exposição-Diálogo* e não constarão do orçamento desta. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta SEM00317. Acta 58/84, Reunião do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian, 13 de Novembro de 1984. Já em 1985, estando a *Exposição-Diálogo* aberta ao público, é dada nota de nova aquisição de material, sendo adquiridos "mais 100 projectores e 20 bases para o serviço. (...) O material a adquirir reforçará o equipamento do Serviço para futuras realizações". Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta SEM00317. 62/EM/85.

modelo expositivo: exibir obras adquiridas nos últimos anos, sem contudo efectuar compras propositadamente para esta exposição.

Ainda que se possa diminuir a importância desta opção, uma vez que estas aquisições correspondiam a obras de artistas já seleccionados, apenas substituindo uma ou outra peça do núcleo, não era só a aquisição de obras que colocava em causa um dos pilares do projecto. Como várias vezes argumentado em reuniões e documentos oficiais, este consistia precisamente em dar visibilidade a obras e autores periféricos. Palavra que se deve aqui entender de pelo menos três maneiras, tendo em conta o que R. Berger defendera em documentos anteriores. Periféricos no sentido geográfico por não terem possibilidade ou apenas uma capacidade reduzida de exposição nos centros onde se constituíam as grandes narrativas da arte contemporânea. Ainda deste ponto de vista, periféricos por trabalharem em contextos cuja fraca ligação aos centros geográficos não permitira a obtenção de um mesmo valor de exposição no campo da arte, mesmo que reconhecidos em contextos locais como participando de uma história da arte universal. E periféricos no sentido temporal, ou seja, por terem iniciado a sua produção mais recentemente, não tendo ainda visibilidade internacional. A aquisição propositada de obras de arte para inclusão na representação na *Exposição-Diálogo*, a que se juntava a diminuição do número de obras que o CAM aí apresentaria, colocava mais um entrave aos objectivos da exposição. Abandonando-se o conjunto de procedimentos que haviam contribuído para a definição do conceito de *exposição-diálogo*, era aquele território neutro onde se criaria uma igualdade de circunstâncias que estava imediatamente posto em causa.

Este incumprimento dos pressupostos iniciais da *Exposição-Diálogo* é ainda discernível num outro caso. Ainda em Outubro de 1984, já depois do envolvimento do Serviço ACARTE, é enviado ao Whitney Museum of American Art um pedido de informação para a inclusão da exposição itinerante *New American Video Art: A Historical Survey: 1967-1980* no programa a realizar em Lisboa. Segundo a documentação recolhida, esta hipótese é abandonada pelos custos associados<sup>577</sup>. Todavia, acaba por indiciar dois pontos relevantes: em primeiro lugar, denota novamente a falha que virá a ser identificada pela crítica de que as práticas artísticas associadas ao vídeo se encontravam ausentes do programa da exposição. O que tornaria a imagem sobre a arte

---

<sup>577</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00440. 389/ACARTE/84; Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00440. RE431.



contemporânea incompleta. Em segundo lugar, revela até que ponto a proposta teórica de R. Berger era já ignorada ou, pelo menos, colocada em segundo ou terceiro plano.

Sintomático desta reorientação progressiva que a *Exposição-Diálogo* vai sofrendo é o encontro realizado em Estrasburgo a 9 de Janeiro de 1985. Contando com a presença dos responsáveis do Conselho da Europa, esta foi uma reunião restrita com o intuito de finalizar o programa de performances e colóquios<sup>578</sup>. A pouco mais de dois meses da inauguração e tendo em conta a separação de tarefas da Comissão Organizadora, não se tratou já de uma Reunião de Directores dos Museus. Só J. Hoet e O.-H. Moe estiveram presentes, aos quais se junta Madalena Azeredo Perdigão, representando o ACARTE (expondo assim a bicefalia da estruturação do programa museológico da Fundação Calouste Gulbenkian no que dizia respeito às artes moderna e contemporânea<sup>579</sup>) e ainda J. A. Perdigão. Deve registar-se que a ida a Estrasburgo por parte de J. A. Perdigão não é justificada em qualquer documento a que se tenha tido acesso, constituindo uma novidade no conjunto de reuniões realizadas até aqui. No entanto, o facto de não participar nas reuniões realizadas um mês mais tarde<sup>580</sup> para finalizar os preparativos da *Exposição-Diálogo*, demonstra a necessidade de se resolver rapidamente um programa que apenas é confirmado a cerca de um ano da inauguração<sup>581</sup>.

Não podendo obedecer aos pressupostos de inclusão prévia na colecção de cada museu, nesta reunião são expressas três orientações em relação ao programa de

---

<sup>578</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta PRES1451 356. *Réunion restreinte concernant les performances et les colloques*.

<sup>579</sup> Na nota que autoriza a aquisição de obras para a *Exposição-Diálogo* J. A. Perdigão refere-se especificamente ao Museu do Centro de Arte Moderna, assim mostrando que, pelo menos para o Presidente do Conselho de Administração, o Centro de Arte Moderna era constituído por um museu – responsável pela colecção de arte e pelo programa de exposições – e pelo Serviço ACARTE.

<sup>580</sup> Entre 9 e 13 de Fevereiro de 1985 Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. 62/CAM/85. Aqui o Director do CAM relata ao Presidente do Conselho de Administração da Fundação Calouste Gulbenkian as decisões tomadas com J. Hoet e D. Hönlisch relativamente às instruções de montagem, entre outras. Descreve igualmente outros encontros e deslocações que realiza ao longo da viagem, destacando-se a reunião com K. Geirlandt com vista à possibilidade de criar um Grupo de Amigos do Centro de Arte Moderna "pois que grande parte das compras que hoje se realizam nos Museus Belgas devem-se àquelas Associações". Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. 62/CAM/85.

<sup>581</sup> Em correspondência enviada por D. Mardell a J. S. Ribeiro a 7 de Dezembro de 1984 pode mesmo ler-se que "I've (sic) in touch with Jan Hoet who is anxious to begin work on the performances. He's been in touch, he said, with Mrs Perdigão". Neste documento encontra-se uma nota manuscrita notando que Madalena Azeredo Perdigão havia já confirmado a data da reunião a realizar com J. Hoet, que será precisamente aquela que tem lugar a 9 de Janeiro de 1985. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Telex de D. Mardell a J. S. Ribeiro, 7 de Dezembro de 1984.

performances. A escolha era sujeita à qualidade de cada espectáculo<sup>582</sup>, devia alargar-se a participação de artistas portugueses<sup>583</sup> e era pedido por " M. Perdigão (...) que les performances ne soient pas de nature à chequer la morale "<sup>584</sup>. Quanto a este ponto, J. Hoet e O.-H. Moe asseguram a Madalena Azeredo Perdigão que não haveria qualquer problema. No entanto, não são aqui adiantados quaisquer outros critérios para a selecção em específico de cada um dos espectáculos, ficando por perceber em que era sustentada exactamente a sua qualidade. Note-se por exemplo o caso das Percussões de Estrasburgo, em que os concertos são contratados pela oportunidade de contar com o apoio monetário do Instituto Francês do Porto e do Ministério da Cultura<sup>585</sup>. Não obstante, pesada a generalidade da crítica, essa qualidade terá sido conseguida. No caso da inclusão de mais autores portugueses, para além do Teatro das Sombras referido em momentos anteriores, é decidido logo nesta reunião incluir a Oficina Musical<sup>586</sup>. Não foi no entanto possível apurar quando e porque é decidida a junção ao programa das restantes performances executadas por autores portugueses.

## Conclusão

A 21 de Janeiro de 1985, J. A. Perdigão contacta as autoridades alfandegárias nacionais, pedindo que seja "autoriz[ado] que o desalfandegamento se processe apenas nas dependências da Fundação Calouste Gulbenkian, nomeadamente no Centro de Arte Moderna, o que irá permitir a melhor conservação das obras de arte"<sup>587</sup>. Ainda que se tratasse de um procedimento relativamente comum em "exposições desta importância", conforme indica o próprio J. A. Perdigão, a sua autorização ainda antes do final do mesmo mês<sup>588</sup> confirma a relevância que a *Exposição-Diálogo* assumia não só para a Fundação Calouste Gulbenkian, mas para o próprio Estado português.

Cerca de dois meses tarde inaugurará a *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea*, após um período de quatro anos de preparação ao longo dos quais esta se vai afastando daquele que era o modelo expositivo inicialmente proposto por R.

---

<sup>582</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta PRES1451 356. *Réunion restreinte...* p. 4.

<sup>583</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta PRES1451 356. *Réunion restreinte...* p. 4.

<sup>584</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta PRES1451 356. *Réunion restreinte...* p. 4.

<sup>585</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00285. 93/ACARTE/85, p. 2.

<sup>586</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00285. 52/ACARTE/85

<sup>587</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Carta de J. A. Perdigão a Paulo Magalhães, 21 de Janeiro de 1985.

<sup>588</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. 211 – 4.2.85.

Berger. Neste período, para além da inclusão em definitivo do programa de performances sob responsabilidade do Serviço ACARTE, é o abandono e posterior regresso do Museum Boymans-van Beuningen ao projecto que parece ter maior influência na reorganização geral da *Exposição-Diálogo*. Podendo ter pesado inclusivamente no adiamento da sua inauguração para 28 de Março de 1985. No *Catálogo-Dossier* os textos introdutórios de maior fôlego serão assinados precisamente por R. Berger e W. A. L. Beeren, director do museu de Roterdão, ensaios a partir dos quais se podem pressentir as alterações que a exposição havia registado desde o Colóquio de Delfos de 1981. É com a discussão dos textos do catálogo que se iniciará o capítulo seguinte, onde se abordará a *Exposição-Diálogo* a partir destes e da crítica em imprensa escrita dedicada a esta exposição do Conselho da Europa.

### **Capítulo 3 – A Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa**

O processo conturbado que levou à inauguração da *Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa*, a 28 de Março de 1985, acabou por transparecer numa cisão entre os textos introdutórios do *Catálogo-Dossier*. Ao longo deste terceiro capítulo ir-se-á discutir inicialmente a exposição a partir daquela cisão, que colocava os prefácios de J. S. Ribeiro e M. M. Bieberstein a par do ensaio de R. Berger. O resumo do texto do suíço permitirá sintetizar os argumentos que vinha aduzindo ao longo das Reuniões de Directores de Museus e no Colóquio de Delfos, fixando-se assim um conceito de *exposição-diálogo* ao qual é possível opor uma primeira parte do artigo de W. A. L. Beeren. De seguida, focar-se-á o restante texto do director do museu de Roterdão, onde este avança uma grelha de leitura para a apresentação compósita das obras exibidas no âmbito da *Exposição-Diálogo*. Por fim, apresenta-se e discute-se a crítica portuguesa e internacional à exposição de Lisboa, a partir da qual se percebe o relativo fracasso desta iniciativa do Conselho da Europa. Insucesso que já se vinha pressentido na análise à documentação abordada no capítulo anterior.

#### **3.1 – A Exposição-Diálogo no Catálogo-Dossier: campos opostos**

As disputas ao longo da organização da *Exposição-Diálogo* irão plasmar-se no *Catálogo-Dossier*, podendo perceber-se dois campos opostos. De um lado, o *Prefácio*<sup>589</sup> assinado por M. M. Bieberstein em nome do Conselho da Europa alinhava nos seus traços gerais com o *Prefácio*<sup>590</sup> de J. S. Ribeiro. E ambos os textos seguiam de perto o ensaio de R. Berger, *Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa*<sup>591</sup>. É o

---

<sup>589</sup> Bieberstein, M.M., "Prefácio" in *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* (catálogo). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, 1985, pp. 11-13.

<sup>590</sup> Ribeiro, J.S., "Prefácio" in *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* (catálogo). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, 1985, pp. 14-16.

<sup>591</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" in *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* (catálogo). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, 1985, pp. 17-29.

texto de W.A.L. Beeren, *Os Museus de Arte Moderna*<sup>592</sup>, que irá ao longo das suas primeiras páginas apontar a uma visão diferente sobre o que esta exposição era ou deveria ser.

### **Introduções institucionais: os prefácios de M. M. Bieberstein e J. S. Ribeiro**

M. M. Bieberstein e J. S. Ribeiro tocam a maioria dos tópicos avançados por R. Berger, quer na apresentação do projecto, em Delfos, quer ao longo dos documentos e comunicações nas Reuniões Preparatórias. Quer, claro, no texto que redige para o *Catálogo-Dossier*. O Director para a Educação, Cultura e Desporto do Conselho da Europa começa por referir-se aos "museus e exposições [como] meios de comunicação social"<sup>593</sup>, considerando-os fundamentais para "incrementar o conhecimento cultural da Europa e sensibilizar os povos para a apreciação da sua arte"<sup>594</sup>. O que sucedia num momento em que "o homem se encontra ameaçado na sua essência"<sup>595</sup> e "numa época de dificuldades económicas como a nossa [em] que o debate sobre a herança e os valores culturais se torna mais animado do que nunca"<sup>596</sup>. Tendo em conta que, neste contexto, "os municípios, as regiões e as nações (...) têm a sua palavra a dizer"<sup>597</sup>, o mesmo se passando "a nível das Organizações Internacionais"<sup>598</sup>, refere que foi esse precisamente o caminho iniciado pelo Conselho da Europa com o seu programa de Exposições de Arte. "Contudo, a Herança [sic] só tem significado quando é renovada, isto é, quando para ela se contribui"<sup>599</sup> e, por isso, "a arte dos nossos tempos não podia ser ignorada"<sup>600</sup>.

Uma vez que "o que é novo não exclui de modo algum o que foi criado no passado, pelo contrário, ambos se completam, mesmo em oposição, de maneira a formar um todo em evolução"<sup>601</sup>, há que ter em conta que as "tendências extraordinariamente variadas do nosso tempo, não acontecem por acaso; ocorrem em determinado contexto

---

<sup>592</sup> Beeren, W.A.L., "Os museus de Arte Moderna" in *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* (catálogo). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, 1985, pp. 30-50.

<sup>593</sup> Bieberstein, M.M., "Prefácio" ... p. 11.

<sup>594</sup> Bieberstein, M.M., "Prefácio" ... p. 11.

<sup>595</sup> Bieberstein, M.M., "Prefácio" ... p. 11.

<sup>596</sup> Bieberstein, M.M., "Prefácio" ... p. 11.

<sup>597</sup> Bieberstein, M.M., "Prefácio" ... p. 11.

<sup>598</sup> Bieberstein, M.M., "Prefácio" ... p. 11.

<sup>599</sup> Bieberstein, M.M., "Prefácio" ... p. 11.

<sup>600</sup> Bieberstein, M.M., "Prefácio" ... p. 11.

<sup>601</sup> Bieberstein, M.M., "Prefácio" ... p. 11.

social, do qual se tornam referência"<sup>602</sup>. Também por esta razão afirma ser "importante examinar o funcionamento do «mundo da arte» na Europa"<sup>603</sup>, referindo-se à distinção entre *hot*, *cold* e *cool places* avançada por R. Berger e ao significado que tinha a realização da "primeira Exposição-diálogo (...) em Lisboa, permitindo-nos deste modo falar de um diálogo artístico Norte-Sul ou Sul-Norte"<sup>604</sup>. M. M. Bieberstein pensava ser "impossível (...) organizar (...) exposições (...) de artistas Europeus vivos"<sup>605</sup> e, "menos desejável ainda (...) uma série de exposições «nacionais»"<sup>606</sup>. Deste modo,

"o que parecia valer a pena (...) era examinar o papel desempenhado pelos museus na apresentação da arte contemporânea ao público, com o objectivo de melhor compreender a sua contribuição tanto para a renovação da nossa «herança» como, conseqüentemente, para a formação da nossa «identidade»"<sup>607</sup>.

Organizava-se assim uma exposição que, para o Director para a Educação, Cultura e Desporto do Conselho da Europa, "não [era] apenas uma exposição qualquer; tal como o seu nome indica ela dever[ia] ser um diálogo; entre artistas, entre museus, entre tendências e formas"<sup>608</sup>.

Ao finalizar o texto, M. M. Bieberstein não se furtava a dar conta da existência de contrariedades ao longo da preparação da exposição, referindo igualmente um dos propósitos de uma iniciativa a partir deste modelo expositivo na sua coordenação com o programa político do Conselho da Europa. Assim, esta "exposição-diálogo, com todos os seus problemas e desilusões, mas também com as suas alegrias, constitui um modelo de cooperação Europeu – que no fundo é o objectivo primordial do Conselho da

<sup>602</sup> Bieberstein, M.M., "Prefácio"... p. 11.

<sup>603</sup> Bieberstein, M.M., "Prefácio"... p. 12.

<sup>604</sup> Bieberstein, M.M., "Prefácio"... p. 12. Esta referência deve ser associada a outras movimentações do Governo Português no Conselho da Europa: "It was (...) the Council of Europe's southern members states, particularly Spain and Portugal, which were most involved in launching North-South co-operation. The starting point for this was the Portuguese Government's offer to host a Parliamentary Assembly conference on Europe's role in North-South co-operation in Lisbon in April 1984. The «Lisbon Declaration» adopted on that occasion called for the launch of a campaign to promote [it]. (...) The climax of the campaign came at the conference (...) held in Madrid (...) 1988. (...) To implement the Madrid Appeal, the Portuguese Government proposed setting up a Centre of global Interdependence and Solidarity in Lisbon. The North-South Centre (NSC) was founded in November 1989 in the form of an enlarged partial agreement permitting the accession of Council of Europe and EEC non-member states". Wassenberg, B., *History of the Council of Europe*. Strasbourg: Council of Europe Publishing, 2013, pp. 116-117.

<sup>605</sup> Bieberstein, M.M., "Prefácio"... p. 12.

<sup>606</sup> Bieberstein, M.M., "Prefácio"... p. 12.

<sup>607</sup> Bieberstein, M.M., "Prefácio"... p. 12.

<sup>608</sup> Bieberstein, M.M., "Prefácio"... p. 12.

Europa"<sup>609</sup>.

J. S. Ribeiro, tal como M. M. Bieberstein ao escrever que os "artistas vêm e ensinam-nos a ver"<sup>610</sup> um mundo em mudança, encara-os como "os reveladores mais sensíveis da transformação em curso"<sup>611</sup>, sendo "a arte que melhor define e caracteriza a identidade de uma civilização"<sup>612</sup>. Estando esta identidade cultural fundada na "diversidade e mutação"<sup>613</sup>, "surgiu a ideia de reavaliar a noção de identidade cultural europeia, tal como esta se revela nas obras de arte e tal como os Museus a transmitem ao público"<sup>614</sup>. Esta noção da arte como capaz de formular uma dada identidade enquanto espelho do mundo é ainda mais explícita adiante, quando escreve que "o meio mais justo de conhecer e divulgar a actividade artística do nosso tempo como reflexo da nossa identidade cultural consiste na confrontação periódica dos Museus e Centros de Arte Moderna"<sup>615</sup>. A partir deste ponto J. S. Ribeiro sintetiza a proposta de R. Berger, partindo do papel fundamental do museu "na formação da imagem da Arte Moderna junto do público" e na "consagração do valor de diferentes artistas", definindo os variados objectivos a que um modelo expositivo baseado no conceito de *exposição-diálogo* poderia responder:

"o conceito de exposição-diálogo decorre (...) da necessidade de estabelecer uma comparação entre museus que permita ilustrar (...) a natureza da Arte Moderna, tal qual esta resulta das aquisições recentes dos grandes museus de Arte Contemporânea; estudar os motivos que presidem a estas aquisições e os processos através dos quais os artistas adquirem reputação nacional e internacional; informar e educar o público interessado, através de documentos e discussões que refiram as tendências e as políticas dos Estados e dos Museus em matéria de Arte Moderna; expor conjuntamente as obras de artistas de reputação internacional e de artistas menos conhecidos, num contexto que permita efectuar comparações informais; fomentar, por meio de colóquios e documentação, a troca de ideias sobre os critérios que devem presidir à aquisição e à selecção de novas obras de Arte a serem expostas. Enfim, procurar

---

<sup>609</sup> Bieberstein, M.M., "Prefácio"... p. 13.

<sup>610</sup> Bieberstein, M.M., "Prefácio"... p. 11.

<sup>611</sup> Ribeiro, J.S., "Prefácio"... p. 14.

<sup>612</sup> Ribeiro, J.S., "Prefácio"... p. 14.

<sup>613</sup> Ribeiro, J.S., "Prefácio"... p. 14.

<sup>614</sup> Ribeiro, J.S., "Prefácio"... p. 14.

<sup>615</sup> Ribeiro, J.S., "Prefácio"... p. 14.

definir a nossa identidade cultural"<sup>616</sup>.

A descrição deste modelo expositivo, o modo como propunha abordar o campo da arte e a definição de um sistema da arte moderna do qual partia são desenvolvidos por R. Berger no texto seguinte do *Catálogo-Dossier*. A partir deste ensaio, que em geral repete ou reformula apenas ligeiramente vários dos pontos já discutidos em capítulos anteriores, é possível não só fixar em definitivo qual a proposta de R. Berger, mas também traçar a ligação com a crítica latente no texto de W. A. L. Beeren já referido.

### **René Berger: o conceito de *exposição-diálogo***

Passando brevemente pelos vários pontos em que se vinha sustentando desde início a sua proposta, R. Berger começa por escrever que "desde sempre foram os artistas (...) que, se não definiram a identidade de uma civilização, pelo menos foram os que mais contribuíram para a qualificar"<sup>617</sup>. Fazendo-o através de "manifestações artísticas cujos estilos (utilizando um termo genérico) reúnem uma série de características distintas"<sup>618</sup>. É isto que segundo o autor se percebe nas histórias da arte e nas colecções ou exposições. Ou, ainda, na possibilidade de contactar directamente com obras de arte, em espaços públicos ou museus, proporcionada pela capacidade de viajar rapidamente entre pontos distantes no globo e consequente desenvolvimento do turismo de massas. Do cruzamento entre o que se vê e quem vê, R. Berger retira uma conclusão com

"as duas facetas seguintes: por um lado a arte desempenha um papel essencial na definição da nossa identidade cultural, e por outro lado a procura dessa identidade é reconhecida como uma necessidade crescente e profunda"<sup>619</sup>.

Segundo o autor suíço, o programa de exposições do Conselho da Europa já existente trabalhava precisamente a partir deste cruzamento, faltando-lhe contudo o tratamento do presente. Daquilo que ao longo da sua produção teórica vai designando amiúde como "art en train de se faire". A necessidade de tratar a produção artística contemporânea resultava de diferentes factores que se entrelaçam. Podendo através da

---

<sup>616</sup> Ribeiro, J.S., "Prefácio"... pp. 14-15.

<sup>617</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa"... p. 17.

<sup>618</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa"... p. 17.

<sup>619</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa"... p. 17.



arte obter-se uma qualificação de determinada identidade cultural, seria também na arte coeva que se encontraria um modo de responder àquela "necessidade crescente e profunda" de "procura dessa identidade" que vinha sendo provocada pela "mutação dos tempos modernos"<sup>620</sup>. Mudança que R. Berger sistematizara através da definição de uma tecno-cultura e que, neste texto, refere como uma mutação dependente da "preponderância"<sup>621</sup> da ciência e da tecnologia, mas também da economia, da política e dos meios de informação. Todos estes, diz, contribuem a seu modo para uma possível homogeneização, potenciada pela criação de "redes nacionais, internacionais e até planetárias"<sup>622</sup>. Todavia, esta regista-se a ritmos diferentes, distinguindo "países «desenvolvidos»"<sup>623</sup> de países em "«vias de desenvolvimento»"<sup>624</sup>. Resultando assim em reacções opostas: ou temor de uma "uniformidade cultural"<sup>625</sup>, que potencia a criação de "resistências individuais e colectivas, que procuram preservar as estruturas históricas"<sup>626</sup>; ou uma "corrida para a inovação a fim de estar à altura da evolução acelerada da tecnologia"<sup>627</sup>.

Ora, do ponto de vista da produção artística contemporânea, aquelas inquietações pareciam não oferecer ao público uma resposta cabal. Tal devia-se à "ruptura histórica na arte moderna provocada a partir da revolução impressionista"<sup>628</sup>, que havia resultado numa "divisão em duas facções de um público que durante muito tempo fora «unitário»: a «élite» entusiasta (...) do modernismo (...) e o «grande público», caracterizado (...) pelo seu apego à tradição"<sup>629</sup>. O que se "agudizou (...) com o advento e a expansão da arte abstracta"<sup>630</sup> e que sofreu "presentemente novo agravamento"<sup>631</sup> com a ampliação de "meios de expressão"<sup>632</sup>. Para R. Berger, esta situação torna-se particularmente gravosa "quando se trata de encomendar obras de arte para o Estado"<sup>633</sup>. Uma obra de um artista reconhecido pode "passar por insignificante

---

<sup>620</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 18.

<sup>621</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 18.

<sup>622</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 18.

<sup>623</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 18.

<sup>624</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 18.

<sup>625</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 18.

<sup>626</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 18.

<sup>627</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 18.

<sup>628</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 18.

<sup>629</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... pp. 18-19.

<sup>630</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 19.

<sup>631</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 19.

<sup>632</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 19.

<sup>633</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 19.

aos olhos dos peritos"<sup>634</sup>, ao passo que um "artista que estes elogiam é geralmente demasiado «moderno», inspirando apenas desconfiança"<sup>635</sup>. É assim traçado um panorama que dá imagem da "confusão"<sup>636</sup> a que o autor suíço se refere frequentemente, mas que, defende, atesta igualmente "a vitalidade dos artistas (...) e a procura, tanto por parte do público como por parte das autoridades, de uma identidade (...) em plena convulsão"<sup>637</sup>.

Uma vez que "como em qualquer actividade social, a actividade artística envolve agentes específicos que operam em condições igualmente específicas"<sup>638</sup>, para R. Berger uma maneira de se poder afastar aquela "confusão", passava por "examinar com (...) detalhe o sistema de que esta evolução faz parte e a forma como funciona"<sup>639</sup>. Segundo o autor, no contexto ocidental – cujas delimitações já antes foram especificadas, compreendendo *grosso modo* a Europa Ocidental, a América do Norte e o Japão – entram em jogo diversos agentes. Nestes "regimes políticos liberais (...) o sistema rege-se essencialmente pelo livre jogo do mercado"<sup>640</sup>, cuja "cotação"<sup>641</sup> é um valor "ambíguo"<sup>642</sup> e onde, apesar "da fertilidade e variedade decorrente da competição"<sup>643</sup>, pode haver "uma tendência para manter e encorajar os «produtos rentáveis»"<sup>644</sup>. Nestas condições gera-se uma "topografia preferencial"<sup>645</sup> onde "as reputações e as cotações são estabelecidas nos lugares privilegiados pela concentração de recursos – «marchands», meios de informação e exposições"<sup>646</sup>. O papel das feiras de arte é aqui essencial ao mercado da arte, por "estabelecer «bancos de dados» ou «centros de controle»"<sup>647</sup> dessas mesmas cotações.

Ainda assim, escreve, "o sistema permite a existência de outros factores que procuram compensar o comercialismo"<sup>648</sup>. Sejam estes "os críticos de arte e alguns

---

<sup>634</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 19.

<sup>635</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 19.

<sup>636</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 19.

<sup>637</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 19.

<sup>638</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 19.

<sup>639</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 19.

<sup>640</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 19.

<sup>641</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 20.

<sup>642</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 20.

<sup>643</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 20.

<sup>644</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 20.

<sup>645</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 20.

<sup>646</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 20.

<sup>647</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 20.

<sup>648</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 20.

meios de informação"<sup>649</sup> que não concordam com "a lei da oferta e da procura"<sup>650</sup>, ou "exposições-confrontação como as bienais (...) que se dispõem a fornecer (com certo êxito) um tipo de informação diferente"<sup>651</sup>. É significativo que, traçado este panorama, R. Berger não refira as feiras de arte como parte integrante da "rede complexa através da qual se vai formando a imagem da nossa identidade cultural"<sup>652</sup>. Mas não exclui apenas estas, não integrando da sua anterior enumeração, os artistas, as leiloeiras, as "confrontações internacionais"<sup>653</sup> (bienais, trienais, etc.) e as "autoridades"<sup>654</sup>.

Os motivos para estas exclusões parecem ser de ordem diferente, ainda que não sejam aqui claramente discutidas, tornando imperceptível a razão da sua ausência daquela rede complexa a que pertencem. Qualquer um daqueles agentes participa de facto na visibilidade e atribuição de valor ou significado a dada obra. Contudo, tendo em conta o que já foi discutido em capítulos anteriores, pode depreender-se o porquê de R. Berger não lhes atribuir uma mesma importância. Os artistas não seriam incluídos por de certa forma participarem num momento anterior à entrada de determinada obra naquela "rede complexa". Assim, não integravam neste sistema a formação daquela imagem no circuito de exibição. Às leiloeiras, por seu turno, estará consignado um papel semelhante ao das feiras de arte, cuja ambiguidade na atribuição de valor a dada obra, ou conjunto de obras, não assume a mesma relevância na procura de definição de uma identidade cultural implicada pelo triplo contrato dos museus. No caso das "confrontações internacionais"<sup>655</sup>, esclarece R. Berger adiante no catálogo,

"é de salientar que (...) embora teoricamente sem fins lucrativos, são patrocinadas por uma cidade ou região, que pretende beneficiar do projecto se não em termos financeiros, pelo menos em termos de prestígio"<sup>656</sup>.

Exceptuando a ausência dos artistas, em qualquer um dos três últimos casos a exclusão poderia dever-se a um funcionamento que não participava da qualificação de dada identidade cultural, como referia R. Berger. Laborando então a partir da possibilidade de rentabilização de capital, quer este se convertesse em valor financeiro ou cultural.

---

<sup>649</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 20.

<sup>650</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 20.

<sup>651</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 20.

<sup>652</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 20.

<sup>653</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 20.

<sup>654</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 20.

<sup>655</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 22.

<sup>656</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 22.

Neste sentido, pode perceber-se o porquê de o autor não incluir as "autoridades" naquela rede complexa, uma vez que refere precisamente a partir deste exemplo que os "interesses e poderes não são facilmente elimináveis"<sup>657</sup>. Porém esta ausência não se justifica apenas por esta via. De facto, partindo-se do princípio que com "autoridades" se reporta a qualquer estrutura que relacione o campo da arte com o campo do poder e, dentro deste, com o poder político entendido de um modo estrito, a sua acção é de certo modo indirecta, dando-se por via de outros agentes, nomeadamente pelos museus. Neste ponto revela-se o grau de autonomia que atribui ao sistema da arte, que se questionou desde início. Levando a que se torne relevante destacar aquilo a que o autor designa como "o novo papel dos museus"<sup>658</sup>. Recordando-se que, na sua elaboração teórica, cabia aos museus uma acção destituída de qualquer interesse ou importação exterior ao seu trabalho com e a partir das obras de arte, sendo aí que fundava a sua legitimidade.

Para R. Berger "a principal função dos museus é preservar a memória colectiva"<sup>659</sup>, nomeadamente a não-escrita. A par do estabelecimento de "museus de arte antiga, numerosos museus de arte moderna têm surgido um pouco por toda a parte"<sup>660</sup>, sendo que, nestes casos, "a sua função consiste em revelar a elaboração da memória colectiva dos nossos tempos"<sup>661</sup>. Para além deste papel, que o autor expõe mais prolongadamente ao especificar que deve "oferecer ao público a imagem ou imagens de uma identidade cultural que vai tomando forma na diversidade de um mundo em plena evolução"<sup>662</sup>, compete-lhe ainda "assegurar a continuidade da arte antiga com a arte moderna"<sup>663</sup>.

Todavia, adverte R. Berger, as instituições que se podem abranger por um conceito largo de museu de arte moderna são "complexas"<sup>664</sup>, com "vocações e concepções diversas"<sup>665</sup>, tendo "meios financeiros (...) extremamente variáveis"<sup>666</sup>. O que, neste último caso, "não afect[ando] a função básica ou objectivo das instituições"<sup>667</sup>, tem consequências na "informação (...) e consequentemente [n]a

---

<sup>657</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 22.

<sup>658</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 20.

<sup>659</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 20.

<sup>660</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 20.

<sup>661</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 20.

<sup>662</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 21.

<sup>663</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 21.

<sup>664</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 21.

<sup>665</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 21.

<sup>666</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 21.

<sup>667</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 21.

imagem da arte moderna transmitida ao público (...) situação (...) tanto mais preocupante quanto os museus tendem há várias décadas a tornar-se meios de informação"<sup>668</sup>. O que é confirmado quer pelo funcionamento análogo ao das "emissões de televisão"<sup>669</sup>, pela sucessão de "exposições de colecções ou de exposições temporárias"<sup>670</sup>, quer "pelas diversas actividades de desenvolvimento cultural e de serviços"<sup>671</sup>.

Apesar desta diversidade, "em virtude dos seus estatutos, objectivos e vocação"<sup>672</sup> todas estas instituições têm "em comum uma preocupação de legitimidade tanto na escolha das obras que adquirem como nas exposições que organizam (...) que, em termos gerais, as transformam num serviço público"<sup>673</sup>. E é por isto mesmo que, dado o panorama traçado anteriormente sobre o sistema de arte moderna e os agentes que o integram, "a confrontação periódica dos museus de arte moderna"<sup>674</sup> é o "meio mais justo e eficaz de dar conhecer a actividade artística do nosso tempo, reflexo da nossa identidade cultural"<sup>675</sup>. Modelo expositivo que segundo R. Berger, estava "ainda por implementar"<sup>676</sup>.

Ao referir-se aos passos dados para chegar ao conceito *exposição-diálogo* que sustenta o modelo expositivo que propõe, o autor suíço não se refere aos *Salon International des Galeries-Pilotes*. Tratando-se do primeiro modelo expositivo semelhante ao da exposição de Lisboa testado por R. Berger estranha-se que aqui não seja referido. Contudo, se, por um lado, estes Salões não haviam consistido em confrontações de museus; por outro lado, talvez o autor suíço estivesse a evitar alguma da polémica que havia sido levantada por altura dos três *Salon*, fugindo assim à contaminação por parte da crítica entre aqueles e esta exposição. Ou evitando uma comparação que levantaria imediatamente o problema da alteração do seu projecto inicial, eventualmente colocando em causa a própria *Exposição-Diálogo*.

<sup>668</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa"... p. 21.

<sup>669</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa"... p. 21.

<sup>670</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa"... p. 21.

<sup>671</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa"... p. 21. São vários os exemplos adiantados por R. Berger: "publicidade, posters, catálogos, postais, slides, audio-visuais, publicações de toda a espécie, relações com a imprensa, rádio e televisão, visitas guiadas, manifestações complementares (teatro, concertos, espectáculos, projectos), o aluguer ou venda de obras, etc.; a isto acresce o «merchandising artístico de reproduções de jóias, «T-shirts», etc.". Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa"... p. 21.

<sup>672</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa"... p. 22.

<sup>673</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa"... p. 22.

<sup>674</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa"... p. 22.

<sup>675</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa"... p. 22.

<sup>676</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa"... p. 22.

No entanto, a alteração do foco das galerias para os museus é referida por R. Berger em entrevista no âmbito da exposição *Inside the Sixties. G.P. 1.2.3.*, quando menciona que após uma investigação em três etapas sobre as galerias-piloto lhe pareceu necessário um exercício semelhante respeitante a museus. Aí, aliás, especifica que o que lhe interessava era saber "which museums in Europe are not content with curatorial work, but resolutely engaged in research"<sup>677</sup>. Em sequência afirma que a seu ver a *Exposição-Diálogo* havia mesmo sido um sucesso<sup>678</sup>. Ainda assim, o lapso temporal entre o último salão, em 1970, e a realização da exposição seguinte em que retoma este modelo, *Les musées suisses collectionnent l'art actuel en Suisse*<sup>679</sup>, em 1980, parece denotar que aquela atenção aos museus não foi imediata. Mas seria esta última exposição já uma implementação do modelo expositivo que R. Berger afirmava estar por fazer?

De facto não o era. Por um lado, tal dever-se-ia à sua circunscrição nacional, impossibilitando talvez uma visão da arte contemporânea capaz de dar conta de um panorama claramente internacionalizado. Por outro lado, tendo registado apenas uma edição, falhava desde logo o primeiro ponto da definição que R. Berger dá do conceito *exposição-diálogo* e do modelo expositivo que o implica: a periodicidade. Só através desta se poderiam revelar "as diversas facetas da nossa identidade à medida que (...) vão surgindo"<sup>680</sup>. De resto, da sistematização que faz das orientações às quais devia obedecer a *Exposição-Diálogo* pode resumir-se que se tratava de uma reunião de museus, com a duração de dois a quatro meses, expondo preferencialmente obras adquiridas e não doadas – pelo "triplo contrato"<sup>681</sup> implicado na aquisição -, contando igualmente com os auto-retratos dos museus. Era também essencial a publicação de um *Catálogo-Dossier* com informações relativas aos artistas e obras expostos, aos museus e "ao debate crítico que poderá surgir da comparação entre os museus participantes"<sup>682</sup>.

Deveria ainda contar com a realização de Colóquios entre os "responsáveis dos museus, para compararem as suas instituições e actividades"<sup>683</sup>, entre os "teóricos,

---

<sup>677</sup> "Contemporaries in the desire for thought and discovery [René Berger interviewed by Yves Aupetitallot (Lausanne, 22 February 2002)]" in Aupetitallot, Y.; Lepdor, C., *Inside the sixties: g.p. 1.2.3.* Lausanne: Musée Cantonal des Beaux-Arts, 2002, p. 43.

<sup>678</sup> "Contemporaries in the desire for thought... p. 43.

<sup>679</sup> *Les musées suisses collectionnent l'art actuel en Suisse*. Kunsthaus Zürich, 15 de Fevereiro a 7 de Abril de 1980; Musée Cantonal des Beaux-Arts Lausanne, 25 de Abril - 15 de Junho de 1980.

<sup>680</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa"... p. 22.

<sup>681</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa"... p. 23.

<sup>682</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa"... p. 23.

<sup>683</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa"... p. 23.

críticos, os ensaístas e os artistas, para em conjunto esclarecerem a evolução da arte moderna"<sup>684</sup> e entre "os artistas e o público, tendo em vista uma tomada de consciência recíproca"<sup>685</sup>. Aliás, R. Berger adianta que a publicação de uma análise a estes Colóquios poderia constituir "um apêndice ou suplemento"<sup>686</sup> à própria *Exposição-Diálogo*. Por fim, através do posicionamento no sistema da arte dos museus convidados, era possível construir-se um arquivo que beneficiaria "de uma autoridade e de uma legitimidade que logo de início garant[iam] a sua publicação"<sup>687</sup>. Estes arquivos seriam constituídos por documentação como "apostilas, reproduções, colecções de slides, video-cassettes, programas de rádio e de televisão, etc."<sup>688</sup>.

Especificado o conceito, adianta ainda que havia que ter em conta três precauções, que aliás ajudaram já a problematizar esta exposição e a parte das quais se retornará adiante. Estas resumem-se a um entendimento abrangente: do museu de arte moderna, como visto acima; do "termo «identidade» (...) [que] não se deve confinar a uma identidade preconcebida ou normativa (...) nem [a] tentar encontrar uma definição de compromisso, mas sim (...) patrocinar a procura de uma identidade pluralista e dinâmica"<sup>689</sup>; da circunscrição geográfica, que não deve ser encarada como comparação entre continentes, "mas sim [como a] identifica[ção de] uma série de características distintas que aliás poderão tornar-se universais"<sup>690</sup>. Por último, estando salvaguardada a abertura destas três definições de museu, identidade e âmbito geográfico da exposição, inicia um parágrafo que orienta o posicionamento que a *Exposição-Diálogo* deveria ter no campo da arte, tendo em conta a sua proposta:

"Numa época dominada pelos meios de informação e submetida à alienação de uma informação que com demasiada frequência é incompleta, sensacionalista, polémica, com interesses próprios ou tendenciosa, a iniciativa das exposições-diálogo destina-se a conferir aos artistas e aos museus de arte moderna uma função «reguladora», da qual temos o direito de esperar e exigir que forneça uma informação adequada"<sup>691</sup>.

É também a partir deste ponto, da "função «reguladora»" e da prestação de uma

---

<sup>684</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 23.

<sup>685</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 23.

<sup>686</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 24.

<sup>687</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 24.

<sup>688</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 24.

<sup>689</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 24.

<sup>690</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 24.

<sup>691</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 24.

informação adequada tendo em conta todos os pressupostos em que assentava a proposta de R. Berger, que se pode traçar a cisão com o texto de W. A. L. Beeren. R. Berger afirma no *Catálogo-Dossier* que a decisão de alterar o "projecto inicial"<sup>692</sup>, que inclusivamente considerara um projecto novo, se relacionara com o facto de o Centro de Arte Moderna "não te[r] os requisitos ideais para uma (...) articulação"<sup>693</sup> decorrente da "exposição [d]os museus participantes lado a lado, de forma a que cada um surgisse com a sua fisionomia própria, cada um assinando o seu auto-retrato e declinando a sua identidade"<sup>694</sup>. Esta decisão – argumenta R. Berger – poderia manter parte dos objectivos da exposição inalterados, como referido antes, uma vez que os restantes elementos que a compunham eram assegurados<sup>695</sup>.

A opção foi então a de fazer da apresentação de obras de arte na *Exposição-Diálogo* o resultado de um "trabalh[o] em conjunto para revelar as principais tendências da arte contemporânea"<sup>696</sup>. O que poderia resultar na transformação deste elemento da exposição numa mera ilustração de um discurso sobre arte relativamente corrente. Ou, pelo menos, corrente ao nível da "elite entusiasta" a que R. Berger se referira anteriormente, como aliás se verá a partir do próprio texto de W. A. L. Beeren. Assim, não deixa de ser sintomático que após se referir a esta alteração, que resultava na rejeição do museu como elemento ordenador da organização das obras de arte no espaço expositivo, R. Berger dê sequência ao seu texto com a seguinte frase:

"O que está em jogo é nada menos que saber se somos ou não capazes, com os museus de arte moderna como protagonistas, de conceber um instrumento de informação susceptível de uma imagem pluralista, mas acima de tudo legítima, da criação contemporânea e da nossa identidade em constante mutação"<sup>697</sup>.

Claro que acrescentará que, "livre de pressões de toda a natureza, quer políticas, quer ditadas por interesses comerciais ou de prestígio, esta preocupação de legitimidade constitui a motivação profunda deste projecto"<sup>698</sup>. E, de facto, a sustentação teórica que dá ao modelo expositivo que criou traduz esse propósito. Mesmo que se possa discordar da sistematização e mecanização do funcionamento do campo da arte que propõe, da

---

<sup>692</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 26.

<sup>693</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 26.

<sup>694</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 26.

<sup>695</sup> Cf. Página 3-6 desta tese.

<sup>696</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 26.

<sup>697</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 26.

<sup>698</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 26.



existência de uma natureza da arte, da obra de arte como reflexo do mundo ou como objecto que formula e qualifica uma identidade ou da própria tentativa de definição de uma identidade cultural. Ou questionando ainda uma tentativa de legitimação da *Exposição-Diálogo* que procurava afastar interferências de ordem política num projecto apenas possível graças à acção do Conselho da Europa, mesmo que estas não se traduzissem na escolha de obras ou na alteração ao modelo expositivo, como os relatos das reuniões preparatórias parecem atestar.

Apesar de todas estas discordâncias ou interrogações, a proposta inicial mantinha pelo menos um horizonte claro, que se tornava perceptível e estava ancorado no cumprimento de um programa para o qual foram pensados a maioria dos diferentes elementos que constituíam a *Exposição-Diálogo* – nomeadamente os auto-retratos dos museus, o *Catálogo-Dossier* e os colóquios, conversas ou mesas-redondas. Um horizonte que, não obstante os eixos que orientavam a exposição – a saber, o desenho de uma imagem da arte contemporânea na Europa, a pesquisa em torno de uma identidade cultural europeia e o estudo do papel dos museus na formação dessas imagens – e que dependeriam sempre das obras de arte expostas, tomava "os museus de arte moderna como protagonistas"<sup>699</sup>. Isto é, no projecto inicial, que R. Berger continuará a defender implicitamente ao não alterar uma vírgula aos textos que foi escrevendo ao longo da preparação da exposição, o espaço expositivo, considerado numa escala macroscópica, seria organizado tendo os museus como unidade fundamental e orientadora. Só depois de uma primeira ordenação do espaço e precisamente a partir desta seria possível perceber de um modo directo, sem recorrer à mediação pela leitura das tabelas, do catálogo ou a um conhecimento pré-existente, quais as diferenças regionais ou nacionais implicadas pela escolha de obras de cada instituição.

Tal não significa que esta divisão entre regiões ou países não deva ser questionada. Uma eventual objecção poderia decorrer do estabelecimento de distinções entre países ou generalizações acerca do panorama cultural de cada Estado-membro do Conselho da Europa. E que, porventura, não corresponderiam à organização do campo da arte, quer se assuma que este pode ter configurações nacionais ou só conseguirá ser pensado num âmbito internacional ou, talvez mais correctamente, transnacional. O que se questiona neste caso é a possibilidade de efectuar um rebatimento de um plano cujo

---

<sup>699</sup> Berger, R., "Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa" ... p. 26.

mapeamento resulta do campo do poder, ou mais propriamente de uma disposição do mapa político, sobre um outro que corresponde à organização do campo da arte. Fazendo-os então coincidir. À proposta inicial podia por isso colocar-se o problema de o carácter representativo de dada unidade política, assumido no espaço expositivo por cada instituição museológica, acabar por condicionar a abordagem ao mapeamento de um campo cultural europeu a partir da *Exposição-Diálogo*.

Pese embora esta crítica à lógica representativa do projecto inicial, a existência de um diálogo entre museus era fundamental para abordar as várias dimensões do projecto proposto por R. Berger. A partir daquela organização orientada pelo mapa político era possível, ainda assim, estabelecer-se um exercício comparativo entre museus que não obedecesse especificamente a uma divisão correspondente a esse mesmo mapa político. Por exemplo, procurando a partir daqueles cortes geográficos identificar zonas – contínuas ou não – que parecessem seguir critérios semelhantes na constituição das suas colecções ou que evidenciassem as mesmas condicionantes. Ainda que questionável, aquela opção curatorial manteria à superfície uma das dimensões fundamentais do conceito de *exposição-diálogo* que, tendo como protagonistas não só as obras de arte mas também os museus, se reportava igualmente à análise de uma possível geografia do campo da arte na Europa. Esta não só poderia problematizar uma abordagem histórica ou crítica já sedimentada como, concomitantemente, o fazia ao abrir espaço à possibilidade de apresentação de outras narrativas sobre ou aspectos da arte contemporânea. Assim, a completa ausência dos museus como elemento constitutivo do espaço expositivo parecia colocar em causa a imagem da arte contemporânea na Europa que se procurava obter. Imagem essa que dependia da exposição de obras de arte que, no seu agrupamento por museu e tendo este como agente fundamental da abordagem ao campo da arte, revelassem algumas das dinâmicas excêntricas deste.

Em síntese, aquela mudança no modelo expositivo acabava por ter duas consequências que se potenciavam mutuamente. Por um lado, quebrava-se a ligação entre a estruturação teórica do campo da arte por parte de R. Berger e o modo de tornar visíveis algumas das suas dinâmicas a partir das políticas de aquisição dos museus. Por outro lado, dificultava-se a materialização no espaço expositivo de uma imagem justaposta que torneasse a transposição para este mesmo espaço de um saber já estabelecido sobre o campo da arte. Ou seja, mesmo que em última instância fosse

possível defender que os objectivos que sustentavam a *Exposição-Diálogo* se mantinham inalterados, dada a permanência de todos os outros elementos que a deviam constituir, era já uma parte do seu próprio carácter prospectivo que se encontrava afastado.

Afinal, àquele modelo vertical proposto por R. Berger correspondia no espaço expositivo uma imagem construída a partir das decisões curatoriais de cada museu. O mesmo é dizer, utilizando uma outra imagem, a hipótese de constituição de um panorama acêntrico da arte contemporânea na Europa dependia de um conjunto de procedimentos que a tornavam procedente de um movimento de fora para dentro. O conjunto da exposição seria por isso o resultado da justaposição das variadas imagens singulares dos museus que a formava. Segundo a proposta inicial, como já antes referido, a imagem daí resultante era considerada legítima e obedecia a um carácter prospectivo na medida em que estes procedimentos não favoreciam qualquer um dos museus, antes os colocava em pé de igualdade num mesmo território. A cada museu era portanto conferido um mesmo estatuto, daí decorrendo que a cada obra e a cada abordagem à arte contemporânea era garantido um mesmo valor de exposição naquele espaço em concreto.

Este valor encontrar-se-ia sempre condicionado por um conhecimento estabelecido *a priori*. Implicando por isso que a imagem da arte contemporânea resultaria não só do confronto proporcionado naquele local entre obras, museus e discursos sobre a produção artística coeva, mas igualmente do que cada visitante transportasse consigo para aquele mesmo espaço. No entanto, só aí, na neutralização deste espaço por via da ausência de uma acção específica, centralizada, sobre a escolha das obras que o viriam a constituir – exceptuando o conjunto mínimo de regras que sustentavam a sua própria neutralidade – este poderia ser considerado um espaço de veridicção. É certo que apenas o era se, e só se, se tomasse por certa a descrição do campo da arte e do seu funcionamento enquanto sistema avançados por R. Berger. O que implicava que para obter aquelas imagens – da arte contemporânea na Europa e de uma identidade cultural europeia – e, num mesmo passo, defender a sua legitimidade, fundada num propósito prospectivo e, até certo ponto, científico, a prática curatorial deveria depender da elaboração teórica que a motivava. Como parece defender R. Berger, era precisamente a partir da dimensão de um diálogo entre museus, dado o papel destes naquele sistema da arte, que ambas as imagens se poderiam começar a gizar.

## Os museus e o campo da arte segundo W. A. L. Beeren

Ainda que não explicitamente, é esta dimensão da *Exposição-Diálogo* que W. A. L. Beeren vai colocar em causa no texto que assina no *Catálogo-Dossier, Os Museus de Arte Moderna*<sup>700</sup>. Não critica de modo frontal a proposta de R. Berger, subscrita como visto por M. M. Bieberstein e J. S. Ribeiro. Antes delineia, no início, uma possível abordagem à exposição que, passando pela noção de diálogo, oblitera por completo a referência a um diálogo entre museus:

"«Diálogo», no sentido que lhe emprestamos, deve ser considerado como a colocação de uma obra de Arte (sic) dentro da nossa linguagem de intercâmbios, e a reacção multifacetada que ela em nós ocasiona, em enlevo, devoção e êxtase.

Dentro do contexto dos museus significa isso que os responsáveis da cultura – apoiados ou criticados pelos governos e comissões competentes, vigiados pelo público com olhos de Árgus – chamam a si a responsabilidade de estabelecer o «diálogo» com a comunidade. Apresentando essa responsabilidade através de exposições, confirmando assim o valor do «diálogo»; estabelecendo, através de cada aquisição, um laço permanente entre a instituição e as obras de arte. Tornando possível, finalmente, o «diálogo» entre as obras e o público"<sup>701</sup>.

Pode entender-se que a própria economia de texto do ensaio corre no mesmo sentido, uma vez que o título, apontando a uma reflexão sobre os museus de arte moderna, atribui às secções iniciais, que se debruçam efectivamente sobre estes, pouco menos de um quarto da sua extensão total. No entanto, deverá ter-se em atenção o que poderá estar na base da aparente disjunção entre o título e o conteúdo do ensaio. Em primeiro lugar, o título final poderá ter decorrido da edição do catálogo. Neste caso, tendo em conta a estrutura do texto no seu todo, separado por subtítulos que introduzem as diferentes secções de texto, o primeiro subtítulo teria assumido o destaque de um título que eventualmente não havia sido indicado. Em segundo lugar, após as introduções de M. M. Bieberstein e J. S. Ribeiro, cabia a R. Berger apresentar aquilo a que vai chamar o conceito de *exposição-diálogo*, ficando assim a cargo de W. A. L. Beeren a redacção de um texto que contextualizasse o panorama artístico coevo e oferecesse uma leitura de conjunto da exposição.

---

<sup>700</sup> Beeren, W.A.L., "Os museus de Arte Moderna"... pp. 30-50.

<sup>701</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 32.

Nas primeiras páginas deste ensaio o director do Museum Boymans-van Beuningen irá traçar um quadro do surgimento dos museus de arte moderna. Para além de sustentar em parte a narrativa da história da arte e o entendimento sobre a arte contemporânea que se lhes segue, procura aí legitimar a mudança ao modelo expositivo que se tem vindo a referir. Para o fazer começa por tentar estabelecer desde logo uma distinção entre os museus de arte moderna e os restantes museus de arte<sup>702</sup>. A seu ver – e é com estas palavras que inicia o ensaio – "os museus de Arte Moderna ocupa[vam] uma posição singular entre os museus de Arte"<sup>703</sup>. Para W. A. L. Beeren os restantes museus trabalhavam num contexto em que as aquisições e as exposições programadas "podia[m], muito justamente, basear-se em opiniões cristalizadas"<sup>704</sup>. Não que estes museus devam ser votados a uma "posição de estabilidade ou entorpecimento"<sup>705</sup>, dado o "estudo da Arte se achar em movimento, conduzindo a novos juízos através de uma pesquisa aprofundada das formas, dos estilos, da representação temática e do significado da imagem"<sup>706</sup>. Contudo, "possuem normas estéticas e históricas"<sup>707</sup>, um conhecimento disciplinar que norteia a sua actividade, sendo esta "realizad[a] através da acção conjunta das noções sobre a qualidade e o juízo científico"<sup>708</sup>.

Em contraponto, no caso dos museus de arte moderna "é necessário possuir-se uma convicção forte, uma visão experimentada, muito controle e sensibilidade, para proceder à escolha da colecção dum museu"<sup>709</sup>. Sendo igualmente importante "possuir-se carácter para (...) ser bom defensor de concepções ainda sujeitas a discussão dentro da comunidade, ou das que lhe são totalmente desconhecidas"<sup>710</sup>. Eram estas as condições para operar num contexto em que "não é possível tomar distâncias"<sup>711</sup>, em que a arte contemporânea "se nos apresenta em massa desordenada"<sup>712</sup> e em que pode vingar o "arrebatemento que causa a moda do dia"<sup>713</sup>. Era esta caixa de ferramentas do aleatório, esta confirmação das virtudes do *connoisseur* insuflado de uma personalidade

<sup>702</sup> Na tradução para português estes últimos são denominados museus de arte antiga, contudo, na versão inglesa, é utilizada a expressão "museums of traditional art", o que se recuperará mais à frente. Cf. Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 30.

<sup>703</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 30.

<sup>704</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 30.

<sup>705</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 30.

<sup>706</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 30.

<sup>707</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 30.

<sup>708</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 30.

<sup>709</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 30.

<sup>710</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 30.

<sup>711</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 30.

<sup>712</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 30.

<sup>713</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 30.

ímpar, a base para que se evitasse "deixar aos vindouros um medíocre acervo artístico"<sup>714</sup>. Tarefa da maior importância uma vez que "a comunidade investe financeiramente nessa Arte, confiante de que os seus fundos não serão desbaratados em aplicações inferiores"<sup>715</sup>.

Há contudo uma outra razão que leva a que a "Arte Moderna não dev[a] (...) ser tomad[a] levianamente"<sup>716</sup>. A sua "aquisição e apresentação (...) são importantes, sobretudo, por serem dos meios mais valiosos que permitem ao artista contemporâneo, de forma autêntica, o ordenamento de dados da sua existência"<sup>717</sup>. Actividade tanto mais relevante quanta a dificuldade do artista em se situar perante um panorama em que a sua "extrema independência"<sup>718</sup> o liberta da "presença [na obra de arte] da (...) própria temática"<sup>719</sup> de quem encomenda. No reverso da moeda, deixa-o sujeito a "reações extremamente antagónicas"<sup>720</sup> por parte da "sociedade «normal»"<sup>721</sup>. Esse "ordenamento de dados da sua existência" é então função fundamental do museu de arte moderna, ao dar espaço e visibilidade a um campo de trabalho que "do martírio (...) retirou a sua fama"<sup>722</sup>. É por isso condição de possibilidade para que, a partir desse "ordenamento de dados", o artista "cri[e] (...) um produto independente e novo, o qual se torna em objecto acrescentado ao mundo e à nossa existência, transformado simultaneamente em comentário à vida e à vivência"<sup>723</sup>. E, claro, o exponha.

Conscientemente ou não, há todo um modo de entendimento do mundo por trás destas palavras que implica um posicionamento político bastante concreto. Ressalve-se que encerram uma resposta afirmativa por parte de um "responsáve[l] da cultura"<sup>724</sup> – expressão que W. A. L. Beeren utiliza a dado trecho – ao modo de valorização do campo cultural por parte de M. Bill no Congresso da AICA de 1978. Para o autor, a constituição de uma colecção relevante para o futuro resulta de um ciclo cuja garantia de que a comunidade não vê "os fundos (...) desbaratados em aplicações inferiores" reside na identificação de um "produto independente e novo", "acrescentado ao mundo"

<sup>714</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 30.

<sup>715</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 30.

<sup>716</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 30.

<sup>717</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 30.

<sup>718</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 31.

<sup>719</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 31.

<sup>720</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 31.

<sup>721</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 31. Na tradução inglesa a expressão utilizada é "«ordinary» people". Cf. Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 30.

<sup>722</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 31.

<sup>723</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 30.

<sup>724</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 32.

com a segurança de que resultará de um panorama sobre a arte apercebido e ordenado de "forma autêntica". Em que consiste essa autenticidade é aparentemente deixado ao aleatório, à indefinição.

Contudo, com estes mesmo tópicos é possível acercar o ciclo de novidade e consumo, sem mesmo esquecer o valor acrescentado do produto autêntico. Se se procurasse definir um sistema da arte decorrente do texto de W. A. L. Beeren, era ao museu que cabia garantir a autenticidade que estaria na base da produção de um novo objecto que o próprio iria adquirir a montante. Legitimando-o ao caucionar essa mesma autenticidade enquanto objecto artístico. Parece ser assim que discursivamente pretende marcar o produto como autêntico, porque resultado de um confronto entre pares, proposto por aqueles que, conhecendo o campo e agindo com certeza das suas decisões, escolhem de entre a massa desordenada. O mesmo é dizer, W. A. L. Beeren assume sem rodeios que o museu ocupa o centro deste ciclo. Competindo-lhe fundamentalmente regular não só os valores do campo da arte no presente, mas igualmente criar a base de produção de novos objectos que obedeçam a valores que se afirmem ou permaneçam no futuro. Entretanto havia já esclarecido que no que tocava à constituição de uma imagem do passado a cristalização era admissível, obedecendo-se a "normas estéticas e históricas". Mas em que critérios se baseava a escolha de obras para colecções de arte contemporânea que iriam constituir futuramente aquele passado?

Da argumentação de W. A. L. Beeren subentende-se a defesa da sua própria posição no campo da arte, como "responsável da cultura" que participa da definição de valores históricos, estéticos e financeiros, garantindo ao mesmo tempo esses valores. Todavia, a tal caixa de ferramentas do aleatório que havia apresentado inicialmente não era suficiente. Ao referir-se à aquisição de obras para os restantes museus de arte, o director do Museum Boymans-van Beuningen menciona a articulação entre as noções de "qualidade e juízo científico". Traçando-se aqui uma distinção meramente operativa, cujas implicações seriam bastante mais vastas do que aquelas que se pretendem expor, tal poderá indicar uma diferença entre critérios subjectivos e critérios objectivos.

Talvez seja possível recuperar esta grelha e replicá-la sobre aquilo que o próprio vai descrever acerca do funcionamento dos museus de arte moderna e, por extensão, como sucede amiúde nas suas palavras, de arte contemporânea. Seguindo esta distinção, os critérios de qualidade dependeriam de um juízo baseado na sensibilidade daqueles que efectuavam a aquisição, o tal *connoisseur* munido de uma personalidade ímpar.

Haveria no entanto um juízo científico que redundasse em leis ou normas estéticas e históricas, como o próprio parecia propor? A resposta é positiva, o que acaba por abalar a diferenciação inicial entre museus de arte moderna e museus de "arte tradicional". Expressão que utiliza na versão inglesa do texto e que quase é suficiente para definir qual a lei histórica na qual se suporta. Não a dá directamente, isto é, não afirma de modo claro que há leis históricas, descrevendo-as de seguida. Escreve no entanto, ao procurar expôr de que modo o museu se relaciona com a noção de diálogo, que parte do papel dos museus de arte moderna e contemporânea é "estuda[r] o passado para penetrar o sentido das leis históricas e, no momento seguinte, de olhos voltados para o futuro, na certeza de que os trabalhos adquiridos suportarão a passagem dos séculos (...) [assim] enceta[r] o diálogo com a Arte Moderna"<sup>725</sup>.

É então no passado que se encontram as leis históricas e a base que permite diminuir o grau de incerteza no futuro. Quando se refere à constituição de colecções de arte contemporânea este passado é – como só poderia ser – o da arte moderna. Já se expôs acima que W. A. L. Beeren avançara que "foi do martírio que a Arte Moderna retirou a sua fama"<sup>726</sup>. E retirou-a por ter sido "motivo de glória (...) o não se ter adaptado, o ter sido arrastada pela lama, o ter sido declarada «entartet»"<sup>727</sup> pelo terceiro Reich (...) o não ter suportado o sistema totalitário da União Soviética após 1921"<sup>728</sup>. E continua:

"Não pelo facto de os funcionários e políticos dos sistemas totalitários a baterem e escorraçarem. O mesmo se faria a insectos e parasitas. Mas sim porque a Arte livre é a expressão de um livre pensamento, criador de normas livres, isento de coacção burocrática ou da coerção dos ideais. E isso, como naturalmente se constata, não somente uma única vez, mas no decorrer de um processo contínuo de criação, cujo carácter imprevisível é testemunhado por todos os que se interessam pela Arte"<sup>729</sup>.

Talvez fosse possível questionar qual a elasticidade da expressão "arte livre" para W. A. L. Beeren. Se incluía, por exemplo, obras que manifestassem uma oposição à "União Soviética após 1921" ou ao "Terceiro Reich", ainda que obedecendo em parte a orientações oficiais. Ou se seria possível alargá-la a uma definição totalizante de arte,

---

<sup>725</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 33.

<sup>726</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 31.

<sup>727</sup> Degenerada.

<sup>728</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 31.

<sup>729</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 31.



isto é, a uma enunciação como a seguinte: só é arte na medida em que é de algum modo livre ou expressão de liberdade. Ou se, mesmo no panorama que traça e para além da vigência de regimes autoritários, há efectivamente uma isenção da "coacção burocrática" ou da "coerção dos ideais". Afinal, seria possível referir um condicionamento burocrático ou de ideais apontando a M. Duchamp e R. Mutt ou a um qualquer salão dos recusados. Não se pretende aqui equiparar os exemplos avançados pelo autor e estes últimos, contudo é bastante claro que os escolhidos por W. A. L. Beeren denotam alvos e contextos políticos específicos. Que não são alheios, por um lado, ao escopo europeu da exposição e ao modo como pôde ser interpretada a sua situação política, coeva e histórica, e, por outro, à própria descrição da história da arte que realizará de seguida.

Contudo colocar aquelas questões pode servir para já uma outra delimitação. Aquilo que o autor esboça muito claramente é a valorização de uma qualquer autonomia da arte, um campo que obedece apenas aos seus critérios. Recorrer ao primeiro conjunto de exemplos e não ao segundo é também fixar uma ideia de arte que é incompreendida pelo que lhe é exterior. Seja um qualquer regime totalitário ou a "sociedade «normal»"<sup>730</sup>. Neste sentido, não interessaria elencar recusas procedentes do próprio campo da arte. De facto, subsiste a ideia de que o seu "carácter imprevisível é [apenas] testemunhado por todos os que se interessam pela Arte"<sup>731</sup> – para modificar ligeiramente uma das frases do texto em apreço, resultando em pouco mais do que um truísmo. Testemunhado por isso não apenas pelos que integram ativamente o ciclo mais estrito de produção e consumo. Mas também por aqueles a quem, após o "espalhar entre nós o pavor do desconhecido"<sup>732</sup> por parte de "artistas que (...) subitamente voltam as costas à estabilidade alcançada pela arte"<sup>733</sup>, é dirigido um "comentário (...) [e] que, dentro de si, possu[am] a capacidade criativa que permita activá-la e sublimá-la; pois *Jeder Mensch ist ein Künstler*"<sup>734</sup>. Que a frase *Jeder Mensch ist ein Künstler* negue, por

---

<sup>730</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 31.

<sup>731</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 33.

<sup>732</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 33.

<sup>733</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 33.

<sup>734</sup> *Jeder Mensch ist ein Künstler* refere-se à palestra de Joseph Bueys, *Jeder Mensch ist ein Künstler – Auf dem Weg zur Freiheitsgestalt des sozialen Organismus* (Cada homem é um artista – no caminho para a liberdade do organismo social [tradução do autor]), realizada a 23 de Março de 1978 em Achberg, Alemanha. Deve referir-se que, ao utilizar os verbos activar e sublimar, W. A. L. Beeren se referia já a um contexto em que a arte entrara no que designa como "uma fase científica e experimental, sendo então recolhida (e apresentada) como um resultado de pesquisa". Trata-se do happening ou da performance e de um momento em que "quando já começamos a habituar-nos a esses ritos mágicos, se refugi[a] novamente na pintura, ou mais uma vez ressurg[e] como escultura". Cf. Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte

completo, a ideia de que apenas este ou aquele "possui a capacidade criativa"<sup>735</sup> é, a um tempo, a expressão paradoxal da possível abrangência da "arte livre" no discurso de W. A. L. Beeren e do fechamento implicado pela "forma autêntica" como esta pode ser ordenada. De resto, a autenticidade parece decorrer precisamente da liberdade que deveria sustentar a actuação dos responsáveis da cultura, por um lado, e o ordenamento de dados e posterior produção dos artistas, por outro.

Todavia aquela frase não indica apenas este paradoxo, é igualmente uma das faces da sua lei histórica. Para W. A. L. Beeren "a Arte Moderna tornou-se um dado aceite (...). Isso poderá significar o desaparecimento dos atritos entre a sociedade e a Arte Moderna"<sup>736</sup>. Que a consequência, para além de "do ponto de vista financeiro, pode[r] representar imensos valores"<sup>737</sup>, seja a "de que a Arte Moderna alcançará o status de outras Artes mais históricas, e que o seu ambiente, uma vez normalizado (sic), passará a ser o dum espaço grave, prestigioso e confortável"<sup>738</sup>, confirma a cristalização do passado a que já se havia referido. Porém, afirma algo mais implicitamente. Expõe a lei ou norma histórica, a passagem de um mundo de poucos a um universo comumente aceite. Enfim, enuncia a sustentação do discurso de W. A. L. Beeren em algo como uma tradição do novo baseada numa qualquer teoria da vanguarda que não precisa.

É no prosseguimento dessa lei ou norma histórica – para continuar a usar os termos do autor – que pode afirmar que, ao contrário daquela normalização da arte moderna, "felizmente não é essa a realidade da Arte, ou a dos museus"<sup>739</sup>. Cabe a quem se encontre numa posição semelhante à sua no campo da arte, como intérpretes da história e olhando o futuro, entender o legado da arte moderna como "a Arte em criação permanente"<sup>740</sup>. Assumindo assim aquele que é ou deve ser o papel dos museus de arte moderna e contemporânea:

---

Moderna"... p. 33. Assume-se aqui portanto uma relativa descontextualização da frase de W. A. L. Beeren. No entanto, por um lado, a sua frase esquece o que se poderia formular muito sinteticamente a partir de uma teoria da recepção como a dependência da constituição de significado da obra também a partir de quem com quem ela entra contacto, mesmo em práticas artísticas que aparentemente não envolvem directamente o receptor. Por outro lado, independentemente da prática a que se refira, a expressão "aquele que, dentro de si, possui a capacidade criativa" implica desde logo um fechamento que pode ser articulado, como aqui se tentou, com o restante texto do director do Museu Boymas-van Beuningen.

<sup>735</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 33.

<sup>736</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 32.

<sup>737</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 32.

<sup>738</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 33.

<sup>739</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 33.

<sup>740</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 32.

"longe de se tornarem académicos, muito frequentemente desempenham um papel iniciador e estimulante no diálogo entre as formas institucionalizadas do pensamento, e a actividade humana que em permanência se recria e renova"<sup>741</sup>.

A esta definição da acção do museu de arte moderna ou contemporânea corresponde uma genealogia elencada sumariamente por W. A. L. Beeren, na qual identifica as instituições (ou uma parcela em concreto, como no caso de Hannover e do Abstraktes Kabinett), mas também quem as dirigiu. O que assume um significado particular tendo em conta a defesa e legitimação que encetava do papel do director do museu<sup>742</sup>. Entre "aqueles que (...) estabelecer[am] novos ambientes no «museu-instituição»"<sup>743</sup> contam-se, então, cronologicamente: El Lissitzky e o Abstraktes Kabinett, de 1927, "como uma primeira «instalação» dessa nova tendência"<sup>744</sup>; Alfred Barr e o MoMa, a partir de 1929, "como exemplo de uma cultura visual em que o quadro, a estátua, o trabalho gráfico, o design, a fotografia e o filme tinham um papel a desempenhar"<sup>745</sup>; Georg Schmidt e o Kunstmuseum Basel, onde a partir de 1939, aquele director "coleccionou trabalhos de alta qualidade e *allure*, colocando-os num ambiente monumental, garante da atenção que mereciam"<sup>746</sup>; e Willem Sandberg e o Stedelijk Museum de Amesterdão, de que W. Sandberg foi director entre 1945 e 1963, "deix[ando]-se inspirar (...) tanto pelo Museum of Modern Art, como pela teoria e prática da Bauhaus, na qual a construção era considerada como veículo da criação plástica"<sup>747</sup>, apresentando "a Arte Moderna como ponto de partida, forma inicial de concepções novas que no período seguinte iriam infiltrar e influenciar a nossa sociedade"<sup>748</sup>.

---

<sup>741</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 32.

<sup>742</sup> O que não implica que o trabalho de El Lissitzky, Alfred Barr, William Sandberg e Georg Schmidt não devesse ser realçado, apenas se pretende chamar a atenção para esta legitimação do posicionamento dos directores dos museus e curadores de exposições no campo da arte.

<sup>743</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 32.

<sup>744</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 32.

<sup>745</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 32.

<sup>746</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 32.

<sup>747</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 32.

<sup>748</sup> Todas estas alusões encaixam no panorama do campo da arte que o director do museu de Roterdão vinha traçando, ao mesmo tempo que iniciavam o pontuar da história da arte que contaria de seguida. Muito resumidamente e por isso de maneira incompleta, sem aprofundar o que estaria implicado em cada uma das referências: com o Abstraktes Kabinett e a colaboração entre El Lissitzky e Alexander Doner, W. A. L. Beeren podia apontar a uma afirmação do constructivismo e do abstraccionismo. Conseguia igualmente referir um dos momentos de entrada da arte moderna no museu – que reforça com o Kunstmuseum Basel – e uma nova preocupação com o seu modo de exposição. O que expunha um entendimento da arte e uma prática artística que explodira a anterior divisão disciplinar e pesquisava outras formas de tratamento dos meios plásticos. É aliás isto mesmo que destaca com o MoMa. Ou com o Stedelijk Museum e a recuperação da "teoria e prática da Bauhaus". De um outro ponto de vista, referia

Esta enumeração é também relevante na medida em que, um pouco mais à frente, W. A. L. Beeren vai considerar os museus presentes na *Exposição-Diálogo* como museus de arte moderna de segunda geração<sup>749</sup>. No sentido que dá às suas palavras, quer isto dizer que, "com excepção do de Estocolmo [Moderna Museet], os museus agora representados em Lisboa não são pioneiros entre os museus de arte moderna"<sup>750</sup>. Para o director do Museu Boymans-van Beuningen esses museus "pioneiros" seriam o Moderna Museet, de Estocolmo, o Stedelijk Museum, de Amesterdão, e o Kunstmuseum Basel, já referidos. A que se juntam o Musée d'Art Moderne de Paris, a Tate Gallery, de Londres, e o Louisiana Museum, de Humblaek. Deve recordar-se que foi a ausência destes dois últimos na *Exposição-Diálogo*, a par do declinar do convite por parte do Centre Georges Pompidou e da desistência do Kunstmuseum Basel, que levou ao abandono temporário da exposição pelo Museum Boymans-van Beuningen. Nessa altura, W. A. L. Beeren havia justificado esse afastamento pela impossibilidade de traçar um panorama da arte contemporânea na Europa sem a contribuição das colecções de algum daqueles quatro museus.

### O catálogo é um campo de batalha

Em parte pode concordar-se com W. A. L. Beeren quando indica aqueles museus como pioneiros. No entanto, não deixa de ser notório que a sua definição de museu pioneiro revelava a incompreensão ou oposição à iniciativa do Conselho da Europa, pelo menos tendo como base a proposta de R. Berger. E isto por pelo menos duas razões que poderão concorrer. Em primeiro lugar, a noção de museu pioneiro para R. Berger

---

também um momento anterior à ascensão do Partido Nazi, que implicaria o fecho e destruição do Abstraktes Kabinett do Provinzialmuseum de Hannover (actualmente Sprengel Museum) em 1936. Ou a importância que a posição neutral da Suíça ao longo da Segunda Grande Guerra terá tido na própria actuação de Georg Schmidt em Basileia. E ainda a relevância da prática artística na Rússia e no restante Bloco de Leste, ou de artistas cuja nacionalidade fosse deste Bloco, na definição daquele panorama da arte e que, após 1921, diz W. A. L. Beeren, nem "durante um único instante deix[ou] de merecer a nossa atenção". Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 31. Tendo em conta a referência por W. A. L. Beeren à Rússia pós-1921 e ao Abstraktes Kabinett, de 1927, deve recordar-se que este é posterior à viagem de El Lissitzky à Alemanha e à Holanda – onde já havia estado e exposto –, comissionada pelo Narkompros (Comissariado do Povo para a Educação) em 1926. Neste ano El Lissitzky era professor no Vkhutemas (Atelier Superior de Arte e Técnica), fundada em 1920, o mesmo ano em que há uma reorganização dos cursos desta escola, que vem a ser extinta em 1930. Contudo não se aponta esta divergência entre datas como um erro, uma vez que não se interpreta a frase de W. A. L. Beeren, ao mencionar a "União Soviética após 1921", como a identificação de um corte abrupto, a partir desse momento, com todas as estruturas anteriores – formais ou informais – do campo da arte, como aliás atesta a própria continuação da actividade lectiva do Vkhutemas até 1930.

<sup>749</sup> Cf. Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 33.

<sup>750</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 33.

não diria respeito a algo como a instituição que no passado mais precocemente adquiriu e exibiu tais ou tais obras de arte. Identificando assim determinada prática artística ou conjunto de práticas como aquelas que se revelaram mais determinantes no reposicionamento do campo da arte. Antes referir-se-ia a museus que, naqueles anos, mostrassem uma política de aquisições e um programa expositivo com um propósito prospectivo, sendo certo que, claro, estes e aqueles museus poderiam ainda coincidir. De resto, o carácter prospectivo teria de ser alinhado, ou estaria condicionado, pela aceitação dos convites dirigidos a museus que se considerasse cumprir aquela condição. E poderia ainda ser amenizado pela representação dos Estados-membros do Conselho da Europa, uma vez que apenas um museu por país integraria a *Exposição-Diálogo*.

Em segundo lugar, a própria constituição de uma imagem da arte contemporânea na Europa teria de pressupor a possibilidade de incluir discursos sobre arte que não os de museus já internacionalmente reconhecidos. Não só por deste modo se conseguir traçar um panorama acêntrico da arte na Europa, caso fosse esse o principal objectivo. Mas também porque por mais relevante que se considerasse aquele conjunto de museus, um projecto que propunha traçar um estado da arte nos países membros do Conselho da Europa teria de alargar o seu horizonte. Fazendo-o além de instituições já reconhecidas e que, com a excepção do Moderna Museet e do Louisiana Museum, se cingia *grosso modo* à Europa Central. De resto, tendo em conta que o projecto apresentado inicialmente pressupunha futuras edições, a participação de qualquer um deles logo na primeira estava longe de ser imperativo. É certo que não houve uma segunda *Exposição-Diálogo*. Todavia, não só este não era um dado adquirido quando W. A. L. Beeren se afastara da sua organização, como não o era no momento da inauguração, em 1985, não obstante a exclusão da série regular de exposições do Conselho da Europa. Aliás, até pelo menos meados de 1986 a vontade de realizar uma segunda edição foi permanecendo viva na correspondência trocada entre a Fundação Calouste Gulbenkian e o Conselho da Europa.

Ao terminar a apresentação da exposição no que dizia respeito aos museus, o director do Museu Boymans-van Beuningen refere a alteração que se havia dado no modelo expositivo, tal como já a havia apontado R. Berger no seu texto. Por si só, o facto de em ambos os textos se dar conta desta mudança acaba por ser revelador da importância que lhe é conferida. Ainda que não tenha sido possível apurar a posição de cada um dos membros da comissão organizadora da *Exposição-Diálogo* – com a

excepção do momento em que R. Berger classifica esta alteração como a opção por um projecto inteiramente novo – é possível depreender com bastante certeza que não teria ocorrido sem, no mínimo, a concordância da maioria dos directores dos museus. Em última instância, a W. A. L. Beeren coube apenas a tentativa de situar aquela que veio a ser uma exposição substancialmente diferente da que teria resultado do cumprimento da proposta de R. Berger. Se se apontam aqui as bases sobre as quais o director do museu de Roterdão procurou sustentar a nova *Exposição-Diálogo*, é porque estas permitem estabelecer diferenças entre dois modos de abordagem ao campo da arte, facilitando o confronto com o projecto inicial e ajudando igualmente a pesar a própria recepção da exposição.

Neste sentido, realça-se desde logo o sublinhar da importância do director do museu ou do "responsáve[l] da cultura" nas dinâmicas do campo da arte antes referida. Posição que mais tarde definirá como instável. Refere então que

"cada um de nós (...) se achou envolvido na actividade enervante de, sem o apoio de um amplo quadro de referências, ter de explicar o que ocorre no mundo da Arte, e quais as posições artísticas e intelectuais tomadas pelos artistas. De facto somos levados pela sociologia dos acontecimentos, buscando um denominador que justifique o que se expõe e o que se coleciona"<sup>751</sup>.

O modelo expositivo proposto por R. Berger pretendia dar visibilidade precisamente ao denominador de cada colecção, expondo assim o modo como cada museu entenderia a sua relação com o campo da arte no presente. Mas também a articulação com este a partir do acervo de que era já depositário. Ou seja, mesmo considerando a tese de R. Berger de que o Conselho da Europa deveria actuar sobre o presente, daí a proposta de um projecto como o da *Exposição-Diálogo*, esta actuação estaria aberta a um diálogo com as circunstâncias históricas particulares que deram lugar à constituição desta ou daquela colecção. Ao tomarem para si a tarefa de "realizar uma apresentação comum"<sup>752</sup>, é este diálogo que vem a ser negado. Impossibilitando assim o posicionamento de cada museu no campo da arte, o desenvolver de um exercício comparativo entre as políticas de aquisição passadas e presentes e, por último, um escrutínio das opções curatoriais dos directores dos museus e/ou dos seus restantes quadros. Como consequência, dificultava a organização de um quadro comparativo do

---

<sup>751</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 34.

<sup>752</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 34.

panorama museológico europeu, por mais incompleto que fosse na constituição de um aspecto geral sobre este, por mais problemas de ordem conceptual ou operativa que se atribuíssem ao plano inicial. E, neste sentido, nem os restantes elementos da exposição poderiam salvaguardar um dos objectivos iniciais. Desde logo por não permitirem uma abordagem a um panorama diferenciado da arte contemporânea na Europa a partir das obras de arte, obrigando a uma mediação que se colocava numa posição de dependência em relação a um conhecimento especializado sobre o campo. No mais, tendo em conta o modo como os questionários foram respondidos, restavam apenas algumas conclusões gerais<sup>753</sup>, problema que não se pode apontar apenas às respostas, mas também à validade do exercício em si.

Ao optar-se por uma apresentação em conjunto salvaguardava-se no fundo a posição de cada museu e, ao mesmo tempo, dos próprios directores. Afinal, escreveria W. A. L. Beeren de seguida, aquela opção pretendia "testemunhar do facto que uma determinada categoria de museus europeus de Arte Moderna se mant[inha] alerta perante os acontecimentos que ocorrem na Arte, tanto na Europa como nos Estados Unidos"<sup>754</sup>. A partir desta limitação geográfica é possível entender qual o tabuleiro em que pretendiam jogar, o que é muito claramente exposto de seguida:

"[C]remos ser interessante o poder provar que a política cultural das várias cidades e países teve como resultado que a Europa, considerada como zona cultural, se tenha também tornado interessante para a Arte Moderna"<sup>755</sup>.

Tratava-se de aproveitar esta exposição para marcar a posição da Europa num campo da arte limitado ao Bloco Ocidental. O que colocava face a face os Estados Unidos da América e uma Europa Ocidental entendida como algo unitário, partilhando a comissão organizadora a motivação de um projecto político europeu que se pudesse afirmar face aos EUA. O que, pela via inversa, ajudaria à própria afirmação destes mesmos museus nesse espaço geográfico. Tal pode ser interrogado de pelo menos duas maneiras, que não se excluem mutuamente. Tratava-se de assumir a pertença à vanguarda da vanguarda, representada por aquela mesma delimitação geográfica, que para além de ajudar a uma possível afirmação no ocidente colocaria estes museus numa vanguarda global? Ou denotava apenas uma preferência pelo "reconhec[imento do] (...) largo e profundo campo criado pelos artistas ocidentais, feito de movimentos paralelos,

---

<sup>753</sup> Cf. Página 229 e seguintes desta tese.

<sup>754</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 34.

<sup>755</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 34.

antíteses, contrastes, reconciliações e intransigências"<sup>756</sup>?

W. A. L. Beeren acrescentará adiante que a selecção de obras de arte não representava "negações, mas sim (...) escolhas"<sup>757</sup> que permitiam "afirmar que opera[vam] dentro da amplitude dos acontecimentos artísticos dos últimos dez anos"<sup>758</sup>. Na sua versão inglesa esta última frase tem uma especial relevância para ajudar a responder às perguntas colocadas no parágrafo anterior: "we may still claim to operate in every direction taken by art in the past few decades"<sup>759</sup>. Logo à partida salta à vista o diferente horizonte temporal a que se reporta. Na abordagem ao projecto apresentado por R. Berger há uma diferença substancial entre optar pela mostra de obras produzidas nos últimos dez anos ou adquiridas nesse mesmo período<sup>760</sup>. Fixou-se a última interpretação, que poderia beneficiar um dos pontos fundamentais da missão do museu de arte moderna ou contemporânea como definida por R. Berger: o traçar da ligação entre a arte produzida na actualidade e a história da arte.

No balanço entre a "art en train de se faire" e aquela visão do papel do museu, esta opção alargava-se portanto às décadas mais recentes. Não ultrapassaria o final da década de 1950, sendo o maior número de obras datado da década de 1960 em diante<sup>761</sup>. Ainda que esta fosse uma opção justificável – afinal o foco da *Exposição-Diálogo* havia sido desde início a arte contemporânea – o facto de a escolha de obras de arte não ir além dos anos 1950 ajudava a explicar em parte a relevância atribuída por J. S. Ribeiro e R. Berger à exposição histórica. Não obstante aquilo que nesta tese se entendeu como a procura de valorização da colecção do Centro de Arte Moderna, esta exposição poderia ainda assim sublinhar a que rupturas se referia W. A. L. Beeren, apresentando uma hipótese sobre aquilo em que consistira afinal o modernismo. Ou, pelo menos, com que referentes mais próximos dialogava a produção artística dos pós-Segunda Grande Guerra.

Tendo em conta a recusa em realizar a exposição histórica, o alargamento do tempo de produção ajudaria a situar alguns dos caminhos da arte contemporânea sem

---

<sup>756</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 34.

<sup>757</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 34.

<sup>758</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 34.

<sup>759</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 34.

<sup>760</sup> Não sendo possível apurar a data de aquisição de todas as obras presentes na *Exposição-Diálogo*, a sua datação remete para um entendimento de que o critério se baseava precisamente no período de aquisição.

<sup>761</sup> Apesar da relevância quase nula destes números, para registo fica a selecção de obras por década, que compreendia um espaço temporal de 1956 a 1984: de 1956 a 1960 constavam 13; de 1961 a 1970 estavam expostas 57; de 1971 a 1980 foram escolhidas 90; de 1981 a 1984 encontravam-se exibidas 41.



que a produção coeva surgisse descontextualizada do confronto, das negações ou das remissões sobre as quais o campo da arte se ia constituindo. Ao mesmo tempo, talvez pudesse jogar aquela disputa geográfica, confirmando os EUA e Nova Iorque como centro que havia substituído França e Paris, embora apontando a possibilidade de uma deslocação de novo em direcção à Europa. Assim, para além do arco temporal coberto pela exposição, aquela última frase ajuda a situar o entendimento da área geográfica a que se reportava. Daí podendo questionar-se quais as implicações do confronto entre o texto do director do Museum Boymans-van Beuningen e a proposta que havia sido desenvolvida por R. Berger.

A partir do que foi avançado por W. A. L. Beeren, tanto no que diz respeito à prática artística, como no que toca aos museus e aos directores elencados, há uma confluência entre a geografia dos locais de exibição e a produção artística que denota um entendimento do ocidente como modelo global. Circunscrição que é confirmada pelo confronto entre a abrangência implicada pela defesa de que a *Exposição-Diálogo* operava "in every direction taken by art in the past few decades" e o conjunto de duzentas e uma obras ali expostas. De facto, dos artistas cujas peças puderam ser vistas em Lisboa, apenas três não tinham nacionalidade europeia ou da América do Norte, a saber, Öyvind Fahlström, Lucio Fontana e Nam June Paik. E mesmo nestes casos o percurso artístico desenrola-se preferencialmente no Bloco Ocidental<sup>762</sup> ou a partir deste. Contudo não é só do ponto de vista geográfico que aquele fechamento é evidente. No que concernia por exemplo a uma representação de género, considerada no sentido mais estrito, os números eram igualmente esmagadores: oitenta e três homens para seis mulheres.

Já foi antes apontado que R. Berger limitara a sua análise ao funcionamento de um sistema da arte à Europa Ocidental, América do Norte e Japão. Delimitação que fazia coincidir sobretudo com uma organização política baseada em regimes democráticos liberais. Todavia, como também referido, a sua resposta à UNESCO, aquando da tentativa de compilar um novo arquivo de reproduções fotográficas, demonstrava não só a existência de organismos internacionais que actuavam fora daquelas regiões – no caso a AICA, para além da própria UNESCO –, como reconhecia

---

<sup>762</sup> Öyvind Fahlström e Lucio Fontana nascem no Brasil e na Argentina e viajam para a Suécia e Itália, respectivamente, com cerca de vinte anos. Nam June Paik, por seu turno, nasce na Coreia do Sul e por volta dos vinte e dois anos emigra com a família para Hong Kong, primeiro, e Japão, depois. Aí completa um primeiro ciclo de estudos em Tóquio, que continua em Munique, instalando-se em Nova Iorque logo em 1964.

a sua produção artística como integrante de pleno direito de um campo da arte entendido numa dimensão mundial. Assim, a hipótese levantada por W. A. L. Beeren de que o trabalho a partir da produção de artistas ocidentais pudesse abranger toda e qualquer direcção tomada pela arte nas últimas décadas, para parafrasear o director holandês, seria contrária à opinião expressa por R. Berger naquela troca de correspondência.

A formulação de R. Berger já colocava um problema de ordem semelhante ao da de W. A. L. Beeren. Mesmo a proposta de um sistema da arte moderna circunscrito às democracias liberais, em que este se regia essencialmente pelo "livre jogo do mercado"<sup>763</sup>, teria forçosamente de se abrir a outras regiões do globo. Do mesmo modo, ainda que longe de se poder considerar um fenómeno mundial, a proliferação de bienais ou outras exposições internacionais que se regista da década de 1960 em diante poderia contradizê-lo em parte. Tal como a constituição de museus de arte moderna ou contemporânea. Apenas no que dizia respeito ao desenvolvimento pleno de um mercado da arte, contando com todos os agentes elencados, nomeadamente à fundação de novas feiras de arte, se podia circunscrever ao Bloco Ocidental europeu e aos EUA<sup>764</sup>. Mas mesmo esta área geográfica estava longe de ser homogénea se pesada a relevância de todos os agentes que enumerou.

Contudo, a proposta de R. Berger radicava numa pergunta fundamental: como é que aquilo que vem a ser arte se constitui? E é a partir daí que parte para a tentativa de estruturação de um sistema que ajude a obter uma resposta àquela pergunta, sistema do qual isola o museu como agente que considera especialmente relevante pelo seu papel legitimador da obra de arte, dada a sua sujeição ao triplo contrato que definira. Afirmando deste modo a possibilidade de qualificação de uma identidade abstraída das escolhas de cada museu enquanto algo comum. O autor suíço formula assim um método

---

<sup>763</sup> Cf. Página 187 desta tese.

<sup>764</sup> Não obstante a crítica encetada desde logo por R. Berger a este tipo de eventos, à época tratava-se efectivamente de um tipo de mostra relativamente recente que, salvo raras excepções, só vai conhecer uma expansão já no século XXI. Mesmo neste caso a esmagadora maioria das feiras de arte internacionais realiza-se preferencialmente em solo europeu ou norte-americano. No restante globo, a título de exemplo, realizam-se na Ásia a Art Fair Tokyo, cuja primeira edição decorreu em 2005; a Art Stage Singapore, realizada pela primeira vez em 2011, e Art Stage Jakarta, com a primeira edição em 2015; a India Art Fair, sita em Nova Deli é iniciada em 2018; no médio oriente realiza-se, a Art Dubai desde 2007; e, já no limite do continente europeu tem lugar a Contemporary Istanbul, desde 2005. Na Austrália a Melbourne Art Fair realiza-se a cada dois anos desde 1988, com interrupção em 2016; e a Sidney Contemporary tem início em 2013, realizando bianualmente desde então. No continente africano destacam-se a 1-54, fundada em 2013 e com edições anuais em Marraquexe, mas também em Londres e Nova Iorque; ou a Cape Town Art Fair, que tem lugar anualmente na Cidade do Cabo desde 2011. Na América do Sul destaca-se a ArteBA, realizada anualmente em Buenos Aires desde 1991, com a excepção de 1993; a SP-Arte, organizada desde 2005 em São Paulo; a ArtRio, que decorre no Rio de Janeiro desde 2010; ou a Este Arte, realizada no Uruguai, com início em 2015.

capaz de ser discutido e contrabalançado que tem como elemento organizador o museu. A partir deste abre as obras à discussão para lá de uma qualquer fixação da história da arte que W. A. L. Beeren avançará ao fazer a sua introdução à *Exposição-Diálogo*.

Pesando as insuficiências apontadas antes ao situar-se a análise de R. Berger apenas e só naquela área geográfica e ao confrontá-la com o texto do holandês, continua a subsistir a ideia de que este labora precisamente sobre a delimitação geográfica também proposta pelo suíço. Mas esta parte de um entendimento de que aquilo que vem a ser arte pode não decorrer de um processo análogo em todo o globo, não faz do Bloco Ocidental o modelo de tudo o que o possa vir a ser e, enfim, abre a porta a que uma distinção, valorização, consideração enquanto arte pudesse nem sequer ocorrer sob condições diferenciadas. O mesmo é dizer que, em última instância, a própria possibilidade de um qualquer objecto poder vir a ser arte depende de um modo de coordenação e organização do mundo, que poderá não ser extensível além das condições específicas que lhe deram lugar.

Pode considerar-se que aquilo que R. Berger expõe através de uma circunscrição teórica é o que se manifesta no texto de W. A. L. Beeren. Pelo modo como o holandês considera a qualificação da obra da arte a partir de conceitos associados a uma economia de mercado, mas também o conjunto de exclusões que a sua frase indicava e que vem a ser sustentado nas escolhas de obras apresentadas em Lisboa. Neste sentido, a opção por realizar uma apresentação comum na *Exposição-Diálogo*, para além de não permitir uma apresentação acêntrica do entendimento da arte contemporânea na Europa, acabou por, dado o arco temporal que cobria, não corresponder sequer a uma exposição do panorama da arte contemporânea na Europa em 1985. De facto, tratar-se-ia afinal da exposição de uma possível história da arte contemporânea do Bloco Ocidental, que dada a sua sistematização por W. A. L. Beeren, parecia servir apenas a afirmação ou confirmação do estatuto dos museus que nela participaram. Quer pela atenção prestada à produção artística norte-americana de cerca de 1960 em diante, quer pela valorização da produção artística na Europa constante dos acervos destes museus.

### **O esquema reduzido da arte contemporânea por W. A. L. Beeren**

Antes de iniciar a introdução a um percurso histórico da arte contemporânea com que introduzirá a *Exposição-Diálogo*, W. A. L. Beeren escreve que uma vez que

esta tocava todos os desenvolvimentos da arte das últimas décadas lhe era possível recorrer a "um esquema extremamente reduzido"<sup>765</sup>. Na sua divisão por subtítulos este esquema é estruturado da seguinte maneira: *As grandes passadas da Arte após 1940*<sup>766</sup>, *O gesto da Arte*<sup>767</sup>, *A Arte e o cliché*<sup>768</sup>, *A posição de Marcel Duchamp*<sup>769</sup>, *A nova realidade*<sup>770</sup>, *Os museus e o novo realismo*<sup>771</sup>, *Conceptualização da Arte*<sup>772</sup>, *A arte como acção e drama*<sup>773</sup>, *Uma nova Pintura*<sup>774</sup>. Esta síntese não se acompanhará secção a secção, tão pouco se discutirão todos os problemas que dela possam resultar do ponto de vista da história da arte contemporânea. Procurar-se-á antes situar o modo como o seu texto se estrutura a partir da assumpção da mudança de um centro gravitacional do campo da arte, que se move da Europa para os EUA até meados da década de 1960. O que permitirá ao autor holandês seguir uma estratégia de valorização do trabalho dos museus europeus a partir desta mesma década, que já vinha ensaiando na parte inicial do seu texto. Estando igualmente na base da afirmação da arte contemporânea produzida em solo europeu a partir de finais dos anos 1970.

W. A. L. Beeren procura abrir o seu esquema além "de uma qualquer sucessão de pontos de vista"<sup>775</sup>, tentando identificar "linhas paralelas, ou que se continuam, que se cruzam"<sup>776</sup>. Aponta então a Bauhaus e o Surrealismo como as duas grandes bases a "que a Europa deu origem"<sup>777</sup>. Referindo o fecho da Bauhaus pelo governo nacional-socialista alemão em 1933 e o confronto dos surrealistas, "que tinha[m] demonstrado um claro interesse pela política, (...) com a realidade do fenómeno político"<sup>778</sup>, destaca o êxodo de artistas em direcção aos EUA ocorrido antes e durante a Segunda Grande Guerra. Neste caso, para além da "realização de algumas reuniões e a concentração em torno"<sup>779</sup> do MoMa, reforça a importância da inserção de artistas plásticos provenientes da Europa no sistema de ensino norte-americano. Aquelas duas bases permitem situar

<sup>765</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 34.

<sup>766</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 34-35.

<sup>767</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... pp. 35-38.

<sup>768</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... pp. 38-41.

<sup>769</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... pp. 41-42.

<sup>770</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... pp. 42-44.

<sup>771</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... pp. 44-46.

<sup>772</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... pp. 46-48.

<sup>773</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... pp. 48-49.

<sup>774</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 50.

<sup>775</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 40.

<sup>776</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 40.

<sup>777</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 40.

<sup>778</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 40.

<sup>779</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 40.

dois campos de trabalho em arte e, mais tarde, a partir de meados da década de 1950, inícios da década de 1960, uma reacção a "todo o construtivismo e expressionismo"<sup>780</sup> que irá recuperar o trabalho de Marcel Duchamp. É com a sua obra que articula uma mudança nas práticas artísticas que o leva até à década de 1980.

Começa então com um brevíssimo resumo dos anos de 1940 a uma metamorfose que se dá com a afirmação do Surrealismo. Para o director do Museum Boymans-van Beuningen é do cruzamento entre o valor contemplativo que encontra em Max Ernst e a "impulsiva linguagem dos símbolos para o subconsciente" de Arshile Gorky que o surrealismo abrirá espaço a que "a Geração (sic) de [Jackson] Pollock, [Franz] Kline e de [Willem] de Kooning lan[ce] uma abstracção no chamado Expressionismo Abstracto, o qual igualmente apresenta a força expressiva da emotividade pessoal"<sup>781</sup>. Uma prática pictural que é "produto heróico da cólera, da emoção e do movimento"<sup>782</sup>, que questionava a "distância e objectivação"<sup>783</sup> de uma ordenação da pintura baseada no representativo. Ao mesmo tempo afastava-se da noção de equilíbrio que o autor encontra na "intenção construtivista"<sup>784</sup>. Contudo, numa prática em que a "reflexão (...) d[ava] lugar à acção real"<sup>785</sup>, esta era uma pintura que mantinha vivo o princípio da contemplação.

É esta mesma contemplação que identifica ainda na obra de Antoni Tapiés, que mantendo os "limites e desígnios"<sup>786</sup> da pintura, faz do trabalho da matéria a transposição para a obra de arte de um horizonte representativo associado à paisagem. Todavia, para W. A. L. Beeren A. Tapiés parece refugiar-se no anonimato, o que configuraria já um passo lateral em relação ao gesto como marca autoral. Por seu turno, Alberto Burri atirava o quadro "para fora da zona do controlo humano"<sup>787</sup>, ao queimar a tela e incluir "elementos quase objectivos"<sup>788</sup>. Lucio Fontana, ao fazer do gesto o rasgar da ilusão do plano pictórico, dava mais um passo para a negação deste como "personagem"<sup>789</sup>. De seguida, grupos como ZERO e Nul procuraram também evitar o individualismo. Todavia a sua prática não se relacionava com uma "posição anti-

<sup>780</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 40.

<sup>781</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 35.

<sup>782</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 35.

<sup>783</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 36.

<sup>784</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 36.

<sup>785</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 36.

<sup>786</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 36.

<sup>787</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 37.

<sup>788</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 37.

<sup>789</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 37.

emocional, anti-individualista"<sup>790</sup>. Antes era a própria emoção que se tinha alterado, encontrando-se agora na "frieza e na gelidez monótona, como também na mudança luminosa"<sup>791</sup>. Era com estes dois grupos que W. A. L. Beeren afastava uma prática exclusivamente pictural, dando então lugar à construção de ambientes. Com Yves Klein<sup>792</sup> esta proposta mantém-se, no recobrir de espaços e telas com o seu azul, sendo que a pintura indexical continuaria a ajudar ao questionar dos limites do pictórico e/ou da representação. Já Piero Manzoni abandonava também o convencionalismo da tela, numa prática em que a problematização da autoria, da condição da obra de arte e da problematização do seu significado estaria sempre presente.

Ainda que ao longo destas páginas W. A. L. Beeren vá deslocando paulatinamente as referências a que alude de uma produção baseada nos E.U.A. para o continente Europeu, é novamente no continente americano que situa uma ruptura fundamental que o faz regressar ao início da década de 1950. Da obra de Robert Rauschenberg e Jasper Johns, diz o holandês, resultava a "mais difícil das propostas: obrigar o artista, através do nada das convenções e através do nada da inexistência da cor, a fazer uma apresentação da pintura"<sup>793</sup>, cabendo então ao receptor chegar à pintura a partir desse vazio. No caso de R. Rauschenberg dá como exemplo os *White Paintings* (1951) para marcar também a dependência da obra de arte da circulação do espectador, pelos efeitos de reflexão da luz e da textura do quadro. E com Jasper Johns recorre a *Flag* (1954-1955) como proposição de que a arte não é determinada pelo assunto da pintura, no caso, mas pela relação do artista ou da sua prática com esse mesmo assunto. A partir desta tela de J. Johns, o holandês evoca a desestabilização de significados convencionados que possibilitavam o abrir uma "outra realidade: (...) do cruzamento, do diálogo dos significados, do paradoxo da realidade, das realidades"<sup>794</sup>.

Ainda que W. A. L. Beeren nunca se refira a R. Rauschenberg ou J. Johns como neo-dadaístas, por exemplo, optando por recuperá-los mais tarde como dois dos protagonistas da "radicalização do realismo"<sup>795</sup>, é a partir deste momento que Marcel Duchamp vai assumir um papel seminal. O holandês aponta a obra de M. Duchamp, nomeadamente a produzida antes da Segunda Grande Guerra, como a maior referência

---

<sup>790</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna" ... p. 37.

<sup>791</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna" ... p. 38.

<sup>792</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna" ... p. 38.

<sup>793</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna" ... p. 39.

<sup>794</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna" ... p. 39.

<sup>795</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna" ... p. 46.

para os artistas que da década de 1950 em diante se "dedicaram à Arte Conceptual (...), ao Novo Realismo"<sup>796</sup> e à «Pop Art»<sup>797</sup>. Resume então as suas aportações, sobretudo a partir dos *ready made*, do seguinte modo: negativamente como reacção ao trabalho manual; positivamente como "expressão duma decisão intelectual em relação à obra de arte e (...) à realidade do material da obra de arte"<sup>798</sup>, que "através de pequenas intervenções" pode alterar "a direcção do significado"<sup>799</sup>. Sendo que releva ainda o afastamento "em relação à temática codificada nas Artes plásticas"<sup>800</sup> e os aspectos "técnico e (...) situacional"<sup>801</sup> da sua obra.

A partir da referência a M. Duchamp, com o desenvolvimento da Pop Art – tanto nos E.U.A., como em Inglaterra<sup>802</sup> – e do Nouveau Réalisme, W. A. L. Beeren identifica uma "transformação radical dos conceitos da Arte"<sup>803</sup>. O "grande acontecimento"<sup>804</sup>, refere, é o abandono de um "isolamento"<sup>805</sup>, de uma esfera autónoma, de uma auto-referencialidade de que a recusa de um formalismo como proposto por Clement Greenberg<sup>806</sup> será o ponto principal. Para si, é o tema o que primeiro as diferencia deste formalismo, com o recurso a objectos e imagens do quotidiano, "alud[indo] directamente ao mundo da imagem da publicidade, dos filmes, jornais, das personalidades populares, de tudo o que rodeia a cidade e a rua"<sup>807</sup>. Não se demorando sobre a caracterização do Nouveau Réalisme, do qual apenas aponta algumas coordenadas geográficas e autorais<sup>808</sup>, identifica de imediato Nova Iorque como o centro

<sup>796</sup> Apesar de traduzido na versão portuguesa, a versão inglesa mantém sempre a designação francesa: Nouveau Réalisme.

<sup>797</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna" ... p. 41.

<sup>798</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna" ... p. 41.

<sup>799</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna" ... p. 41.

<sup>800</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna" ... p. 41.

<sup>801</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna" ... p. 42.

<sup>802</sup> W. A. L. Beeren irá distinguir a Pop Art dos dois lados do Atlântico da seguinte maneira: "A Inglaterra indicava então claramente quais eram os elementos do ambiente moderno dos anos 60. Os seus artistas faziam um cuidadoso ambiente do design e de todas as estrelas e produtos com os quais nos queríamos identificar", já "os artistas dos E.U.A. não procediam a qualquer inventário, não mostrando a mínima intenção para se justificarem cerebralmente ou para intelectualmente se darem conta da forma como era composto o seu ambiente social (...) [pois aquele inventário era composto] desde há muito [por] elementos da vida diária dos E.U.A.". Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna" ... p. 42.

<sup>803</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna" ... p. 44.

<sup>804</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna" ... p. 44.

<sup>805</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna" ... p. 44.

<sup>806</sup> Cf. Greenberg, C., "American-type painting" in O'Brian, J. (Ed.), *The collected Essays and Criticism*, vol. 3: *affirmations and refusals, 1950-1956*. Chicago: University of Chicago Press, 1993, pp. 217-236.

<sup>807</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna" ... p. 42.

<sup>808</sup> Alemanha Federal e Paris, Yves Klein e Pierre Restany, embora refira que, "não era apenas questão de franceses, mas, como usualmente acontece em Paris, também uma questão de estrangeiros que aí haviam ocorrido". Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna" ... p. 44.

daquela "transformação radical"<sup>809</sup> que continuava a sua afirmação face a Paris<sup>810</sup>. É por isso com a Pop Art norte-americana, sobretudo, e a sua recepção em solo europeu que irá marcar uma terceira inflexão, enquadrada entre o realismo e a emergência do conceptualismo – para acompanhar os seus termos. Na Pop Art, defende, o realismo formulara-se inicialmente pela apropriação "da moderna cultura de massas (...) nas obras de arte"<sup>811</sup>, assistindo a uma "radicalização (...) quando elementos da realidade (...) e objectos de uso comum (...) faziam a sua aparição nos trabalhos de Rauschenberg e Johns"<sup>812</sup>. O conceptualismo articulava-se com este uma vez que o que estava em causa não era apenas uma apresentação da realidade, mas sim o questionar da sua interpretação pelos meios de comunicação, o problematizar de uma relação mediada com o mundo<sup>813</sup>. Pesquisa que aliás se prolongava na referência a outras obras de arte, como no caso das diversas reproduções de Mona Lisa por Andy Warhol, através de "novas interpretações em que o elemento característico da reprodução tinha um papel a desempenhar"<sup>814</sup>.

Mas mais do que no pólo do realismo, era no conceptualismo que W. A. L. Beeren encontrava "o princípio dirigente da Arte"<sup>815</sup> dos vinte anos anteriores à *Exposição-Diálogo*. Dá então novamente uns passos atrás. Não para recuar até M. Duchamp, cuja referência, de resto, sustém praticamente todo o texto, mas para indicar o trabalho que vinha sendo desenvolvido por artistas que associa à "Minimal Art"<sup>816</sup>. Sintetiza-a como uma prática em que há "uma separação muito nítida entre conceito (projecto) e execução"<sup>817</sup>, trabalhando "a maneira como a forma é determinada, através de uma estrutura interna (...) e, em seguida, através dos materiais, da cor e da situação das obras de arte em relação ao espaço, ou da influência directa nesse espaço"<sup>818</sup>. É aquela separação entre "ideia ou conceito"<sup>819</sup> e a "execução como questão apenas de remate" que define o que entende por conceptualismo, citando Sol LeWitt, ainda que

---

<sup>809</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 44.

<sup>810</sup> Cf. Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 44.

<sup>811</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 42.

<sup>812</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 46.

<sup>813</sup> Cf. Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 42.

<sup>814</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 46.

<sup>815</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 46.

<sup>816</sup> Na versão portuguesa não se opta por traduzir Minimal Art pelo termo mais abrangente Minimalismo.

<sup>817</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 46.

<sup>818</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 46.

<sup>819</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 46.



num texto já de 1967 publicado na *Artforum*, *Paragraphs on Conceptual Art*<sup>820</sup>.

Antes de especificar o que entendia por Minimal Art, W. A. L. Beeren escrevia que "todas as generalizações duma corrente artística prejudicam (...) a diferenciação entre as personalidades que a essa corrente dão forma"<sup>821</sup>. Neste sentido, vai tentar apontar brevemente as propostas de vários artistas, desde o já referido Sol LeWitt, a Robert Morris, Frank Stella, Ger van Elk, Jan Dibbets ou Richard Long, entre outros. No final desta elipse cita então o título de Lucy Lippard<sup>822</sup> para especificar que o "que mais chamava a atenção nesta *dematerialization of the art object*"<sup>823</sup> era uma "Arte tão pura quanto possível, (...) que (...) escaparia a toda a realidade material e espiritual, (...) [que] se subtra[ía] ao ambiente e aos materiais que pressupõe – galeria, museu, bronze"<sup>824</sup>. O seu único vínculo era com "a própria Arte"<sup>825</sup>, não devendo por isso ser reduzida a "categorias materiais"<sup>826</sup> como "Arte conceptual, Arte de performance ou Landart"<sup>827</sup>. Contudo, o autor holandês vai ainda dedicar um pequeno espaço à "Body Art e [à]s Aktionen Performances"<sup>828</sup>. Embora pouco mais adiantando que uma ligação destas "à arte conceptual"<sup>829</sup>, situa-as entre a relevância do "teatro e da performance"<sup>830</sup> nas "combinações fotográficas"<sup>831</sup> de Gilbert & George, "a discussão articulada entre Beuys e o seu público"<sup>832</sup>, que classifica como "*escultura social*"<sup>833</sup>, e uma "*forma estética de oração*"<sup>834</sup> proposta pelas Aktionen de Hermann Nitsch.

Termina então o seu texto abordando o regresso à pintura da década de 1980. Para além de uma breve descrição do trabalho de pintores como Julian Schnabel ou

<sup>820</sup> LeWitt, S., "Paragraphs on Conceptual Art". *Artforum*, no. 10 (June 1967), pp. 79–83. Número dedicado à escultura americana onde, entre outros, é publicado o artigo de Michael Fried, *Art and Objecthood*, onde este critica o Minimalismo partindo da noção de teatralidade. Cf. Fried, M., "Art and Objecthood". *Artforum*, no. 10 (June 1967), pp. 12-23.

<sup>821</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 46.

<sup>822</sup> Lucy Lippard escreve em 1967, com John Chandler, o texto *The Dematerialization of Art*. Chandler, J.; Lippard, L., "The Dematerialization of Art". *Art International*, 12:2 (February 1968), pp. 31– 36. Mais tarde, em 1973, editará o livro *Six Years: The Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972*. Lippard, L., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973.

<sup>823</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 48.

<sup>824</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 48.

<sup>825</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 48.

<sup>826</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 48.

<sup>827</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 48.

<sup>828</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 48.

<sup>829</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 48.

<sup>830</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 49.

<sup>831</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 48.

<sup>832</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 48.

<sup>833</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 48. Itálicos no original.

<sup>834</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 48. Itálicos no original.

Jonathan Borofsky, bem como um apontamento sobre a pintura de Keith Haring como "furt[ando]-se à tradição e à pintura-referência"<sup>835</sup> ou a "narra[ção] de histórias esplêndidas"<sup>836</sup> em Itália, vai destacar especialmente a produção artística desenvolvida na República Federal da Alemanha. Referenciando Georg Baselitz, Sigmar Polke, A. R. Penck (Ralf Winkler) e Anselm Kiefer, completa o ciclo que vinha esquematizando, afirmando mesmo que "repentinamente, ao terminarem os anos 70, constatou-se que o clima artístico da pintura era novamente determinado na Alemanha Ocidental"<sup>837</sup>.

### **A criação de um ambiente favorável à arte contemporânea**

Como se referiu ao abordar as secções iniciais da apresentação da *Exposição-Diálogo* por parte de W. A. L. Beeren, para este eram principalmente os museus que permitiam aos artistas perceberem o campo de trabalho em que se moviam, abrindo consequentemente o caminho a novas abordagens. É também sobre este entendimento dos museus que parece tentar sustentar um novo movimento em direcção à Europa, que lhe permitirá afirmar finalmente a República Federal da Alemanha como o país onde, na década de 1980, se determinava a pintura. E, portanto, parte das dinâmicas do campo da arte. Deve recordar-se a circunscrição geográfica que W. A. L. Beeren efectua inicialmente, pelo que esta referência é aqui entendida como um destaque que tem em conta apenas o contexto da produção artística nos limites do Bloco Ocidental. Qualquer determinação aí ocorrida parecia orientar por extensão o campo da arte na sua dimensão global. Mais uma vez, a utilização do verbo determinar e não afectar ou informar, por exemplo, é relevante. O uso de uma outra palavra faria desta uma proposição totalmente diferente, numa perspectiva que não tomava um qualquer local como centro em relação ao qual todas as outras práticas teriam de se medir.

Contudo, ainda que se mantenha essa mesma circunscrição, ao referir apenas um meio – a pintura – não se pode considerar que aquela mudança de um centro gravitacional do campo da arte pudesse ser considerada na sua totalidade. Por esta via de uma distinção entre práticas artísticas, W. A. L. Beeren parece colocar desde logo em xeque a sua própria tese de um centro orientador das dinâmicas do campo da arte. Porém esta contradição é apenas parcial. De facto, para o autor, a confirmação de Nova

---

<sup>835</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 50.

<sup>836</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 50.

<sup>837</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 50.

Iorque como centro não residira apenas nas propostas de artistas como Roy Lichtenstein ou Claes Oldenburg, mas também na agregação de um conjunto de agentes capazes de afirmar determinada orientação na percepção do campo. É precisamente com base neste entendimento de uma oscilação do pólo orientador da arte, veiculada pela acção concreta de agentes no campo, que vai abrir o caminho para a afirmação dos museus europeus como potenciadores de um ambiente favorável à arte contemporânea na Europa. Colocando-os assim na linha da frente do reconhecimento ou da legitimação institucional de artistas que protagonizaram o centro da história da arte que ali explana. Dedicar por isso uma secção do seu texto quase por inteiro – *Os museus e o Novo Realismo* – a pontuar aquilo que designa como as "quebras na imagem tradicionalmente aceite dos abstractos americanos"<sup>838</sup>, sustentada na exposição em solo europeu de "todos os corifeus dos EUA."<sup>839</sup>

O director do Museum Boymans-van Beuningen começa por contextualizar a produção artística europeia e norte-americana coeva como não dependendo "de modo nenhum dum intercâmbio ou influências equivalentes"<sup>840</sup>. Não obstante o sucesso de artistas como Ö. Fahlström, que se havia entretanto fixado do lado Oeste do Atlântico, Y. Klein ou P. Manzoni tinham permanecido na Europa sem conseguir "penetrar n[essa] nova zona cultural americana, a qual, pela primeira vez, passava a desempenhar um papel director"<sup>841</sup>. Para W. A. L. Beeren as bases desta afirmação eram bastante claras. Associados a novas propostas artísticas consolidavam-se igualmente um conjunto de galerias, uma "crítica de Arte adulta"<sup>842</sup> e uma capacidade de "publicidade surpreendente"<sup>843</sup>.

Ainda que não seja explicitado no texto, estes agentes marcariam inclusivamente a diferença em relação a um momento anterior, em que a chegada do Expressionismo Abstracto ao continente europeu se fizera inicialmente por via da actuação do MoMa. A que alude pela programação da Kunsthalle Basel, dirigida por Arnold Rüdlinger de 1955 até ao ano do seu falecimento. Exposições que haviam contribuído para o "contacto com a vanguarda americana, com o Expressionismo Abstracto (...) de maneira

---

<sup>838</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 44.

<sup>839</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 45. Corifeu é a palavra encontrada na tradução portuguesa do texto de W. A. L. Beeren para a expressão "leading lights" da versão inglesa. Cf. Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 44.

<sup>840</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 44.

<sup>841</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 44.

<sup>842</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 44.

<sup>843</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 44.

(...) que, pela primeira vez na Europa, a arte americana passou a ser considerada adulta e tomada a sério"<sup>844</sup>. A. Rüdinger organizara a exposição *The New American Painting*, realizada em Basileia de 19 de Abril a 26 de Maio de 1958, e que, por iniciativa do International Council do Museum of Modern Art de Nova Iorque, iria circular pela Europa Ocidental até ao início de 1959<sup>845</sup>. Ainda que a programação da Kunsthalle Basel nestes anos fosse muito além da arte contemporânea e da pintura norte-americana, poucos anos depois iria exhibir, a título de exemplo, exposições de Mark Rothko e F. Kline, realizadas em 1962<sup>846</sup> e 1964<sup>847</sup>, respectivamente.

Se para W. A. L. Beeren o abanar desta percepção da arte americana tem o "acontecimento mais importante e mais espectacular [na] Bienal de Veneza de 1964"<sup>848</sup>, edição em que o Grande Prémio é atribuído a R. Rauschenberg, a sua entrada no continente europeu vai acontecer inicialmente por via da actuação de galerias. Neste sentido, refere desde logo a coincidência de a Pop Art americana começar a ser mostrada na Europa igualmente por via da Suíça, precisamente no *Salon International de Galeries-Pilote* de 1963. A par deste refere as exposições organizadas por Leo Castelli na galeria de Ileana Sonnabend em Paris, nomeadamente de A. Warhol<sup>849</sup>, R. Lichtenstein<sup>850</sup> e R. Rauschenberg<sup>851</sup>, como parte daquelas colocaram em causa "a

<sup>844</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 44.

<sup>845</sup> *The New American Painting* – Basileia, Kunsthalle Basel: 19 de Abril - 26 de Maio, 1958. Milão, Galleria Civica d'Arte Moderna: 1 - 29 de Junho, 1958. Madrid, Museo Nacional de Arte Contemporáneo: 16 de Julho - 11 de Agosto, 1958. Berlim, Hochschule für Bildende Künste: 1 de Setembro - 1 Outubro, 1958. Amsterdão, Stedelijk Museum: 17 de Outubro - 24 de Novembro, 1958. Bruxelas, Palais des Beaux-Arts: 6 de Dezembro, 1958 - 4 de Janeiro, 1959. Paris, Musée National d'Art Moderne: 16 de Janeiro - 15 de Fevereiro, 1959. Londres, Tate Gallery: 24 de Fevereiro - 23 de Março, 1959. Segundo documentação do International Council do MoMA, esta exposição havia sido realizada para responder a diversas solicitações de museus europeus. Cf. [Em linha, consultado a 16 de Dezembro de 2018], Disponível em:

[https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/2342/releases/MOMA\\_1958\\_0025.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/2342/releases/MOMA_1958_0025.pdf) p. 1.; [em linha, consultado a 14 de Dezembro de 2018]. Disponível em: <https://www.kunsthallebasel.ch/en/institution/history/>

<sup>846</sup> *Mark Rothko* – Kunsthalle Basel, 3 de Março - 8 de Abril de 1962.

<sup>847</sup> *Franz Kline* – Kunsthalle Basel, 31 de Janeiro - 1 de Março, 1964.

<sup>848</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 45.

<sup>849</sup> *Andy Warhol* – Galerie Ileana Sonnabend, Paris: Janeiro, 1964.

<sup>850</sup> *Roy Lichtenstein* – Galerie Ileana Sonnabend, Paris: 5 - 30 de Junho, 1963; *Dessins Pop* – Galerie Ileana Sonnabend, Paris: Dezembro, 1963; *Roy Lichtenstein* – Galerie Ileana Sonnabend, Paris: 1 - 30 de Junho, 1965.

<sup>851</sup> *Rauschenberg: Première Exposition (Oeuvres 1954–1961)* – Galerie Ileana Sonnabend, Paris: 1 - 16 de Fevereiro, 1963; *Rauschenberg: Seconde Exposition (Oeuvres 1962–1963)* – Galerie Ileana Sonnabend, Paris: 20 de Fevereiro - 9 de Março, 1963; *Rauschenberg* – Galerie Ileana Sonnabend, Paris: 14 - 30 de Maio, 1963; *Untitled 1953–1954 e Thirty-Four Dante Drawings* – Galerie Ileana Sonnabend, Paris: Dezembro, 1964 - 13 de Janeiro, 1965; *Rauschenberg: 25 Dessins* – Galerie Ileana Sonnabend, Paris: 3 de Outubro - Novembro, 1968.

grandeza recentemente obtida duma Arte moderna americana própria"<sup>852</sup>. A esta atenção por parte de galerias norte-americanas não correspondia o mesmo interesse do panorama museológico dos Estados-Unidos, com a excepção do Jewish Museum quando dirigido por Alan Solomon – releva W. A. L. Beeren – que havia sido igualmente o responsável pela representação dos Estados Unidos da América na 32ª Bienal de Veneza que consagrara R. Rauschenberg. É de notar que esta representação dos EUA em Itália marca também a passagem da organização pelo MoMa para a United States Information Agency, fundada em 1953 e extinta em 1999, sendo durante estes anos responsável por parte da diplomacia cultural norte-americana ao longo da Guerra Fria<sup>853</sup>.

Já no continente europeu a resposta por parte dos museus é segundo o holandês praticamente imediata, com a exposição *American Pop Art: 106 forms of love and despair*, de 29 de Fevereiro a 12 de Abril de 1964, no Moderna Museet de Estocolmo<sup>854</sup>, que circula ainda pelo Stedelijk Museum de Amesterdão e pelo Louisiana Museum<sup>855</sup>. A que adiciona ainda, a título de exemplo, o Museum voor Schone Kunst de Gante<sup>856</sup>, dirigido por K. Geirlandt, com a exposição *Figuratie en defiguratie: de menselijke figuur sedert Picasso*<sup>857</sup>. No entanto, refere, não é só pela via da programação que os museus europeus surgem associados a esta afirmação da Pop Art e, em sentido mais vasto, à emergência de uma "nova realidade"<sup>858</sup>, como aponta um dos subtítulos de W. A. L. Beeren. Neste sentido, "os museus (...) fizeram mais do que dar prestígio. A sua participação nesse fenómeno tornou-se visível através de aquisições"<sup>859</sup>, como se poderia constatar na própria *Exposição-Diálogo*.

Assim, através do pontuar da programação de alguns museus europeus na apresentação de novas propostas artísticas no final do terceiro quartel do século XX, W. A. L. Beeren consegue dar mais um passo na estratégia de valorização do papel destes

<sup>852</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 43.

<sup>853</sup> Sobre este assunto: Cardoso, L., *História da Arte e Guerra Fria*. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, FCSH - NOVA, Novembro, 2012.

<sup>854</sup> Título original: *Amerikansk popkonst: 106 former av kärlek och förtvivlan*. Dois anos antes, em 1962, o Moderna Museet já havia exposto *4 Americans: Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz*, de 17 de Março a 6 de Maio.

<sup>855</sup> Não foi possível encontrar as datas de apresentação desta exposição nestes dois museus.

<sup>856</sup> W. A. L. Beeren refere ainda a participação neste movimento de museus em Eindhoven, Viena, Berna, Colónia ou Kassel, contudo não especifica. Neste último caso, por exemplo, não refere se surge associado a alguma das edições da documenta.

<sup>857</sup> *Figuração e Desfiguração: a figura humana desde Picasso* – Museum voor Schone Kunst de Gante: 10 de Julho - 4 de Outubro, 1964.

<sup>858</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 42.

<sup>859</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 44.

museus na criação do tal ambiente favorável à arte contemporânea. E, num mesmo fôlego, pôde agregar parte das obras mostradas em Lisboa e possivelmente adquiridas naquele período. Esta mesma linha de argumentação levá-lo-á a destacar a aquisição de obras de Lourdes Castro, inscrevendo a actuação da Fundação Calouste Gulbenkian neste mesmo panorama, a partir da associação do trabalho de L. Castro ao Nouveau Réalisme<sup>860</sup>. Neste sentido, dá igualmente relevo à compra de obras de arte por parte dos museus de Berlim, Estocolmo, Viena, Gante e Roterdão<sup>861</sup>.

Ao situar a procura de legitimação dos museus participantes na *Exposição-Diálogo* no campo da arte e da defesa do papel do director do museu, deve referir-se que tanto uma como outra surgem num contexto em que o próprio museu vinha sendo questionado. Não só pela sua possível mobilização dada a relação deste com o campo do poder, mas igualmente como agente fundamental para o reconhecimento e valorização financeira de artistas e práticas artísticas<sup>862</sup>. Mas não só. Ao museu, não obstante as pesquisas em torno de novas configurações arquitectónicas e institucionais<sup>863</sup>, era apontada inclusivamente a própria impossibilidade de constituição de uma visão abrangente sobre a arte, capaz de agregar propostas que não só recusavam ou procuravam subtrair-se à apresentação em contexto museológico ou galerístico<sup>864</sup>. Propostas que também poderiam desestabilizar uma organização do espaço expositivo baseada em princípios taxonómicos da história natural ou mesmo a sua própria possibilidade de chegar a algo que se possa considerar conhecimento<sup>865</sup>.

O texto do director do museu Boymans-van Beuningen revela ainda a atenção crescente à relevância das exposições para a conformação do campo da arte, que se afirmará através de uma história das exposições de que o trabalho de Bruce Altshuler,

---

<sup>860</sup> Cf. Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna" ... p. 43.

<sup>861</sup> Uma vez que não indica autores ou obras de arte que possam ser comparadas com as escolhas para a *Exposição-Diálogo*, não é possível precisar se, nestes casos, a aquisição é efectuada à época ou se terá ocorrido nas décadas subsequentes. Contudo as palavras do director do museu Boymans-van Beuningen parecem indicar que, quaisquer que tenham sido as aquisições, estas terão ocorrido logo desde meados da década de 1960.

<sup>862</sup> Sobre este assunto consulte-se por exemplo: Alberro, A.; Stimson, B., *Institutional Critique: an anthology of artists' writings*. Cambridge: MIT Press, 2009.

<sup>863</sup> Grande, N., *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Génese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*. Tese de Doutoramento em Arquitectura. DARQ/FCTUC, 2009.

<sup>864</sup> Com maior ou menor dificuldade, todas estas práticas foram sendo incluídas nos museus e integradas nos circuitos de mercado. Para o verificar pode recorrer-se desde logo ao livro de Lucy Lippard já citado, quando manifesta o desagrado, logo em 1973, por mesmo aquelas práticas que procuravam furtar-se à comercialização terem sido de alguma forma cooptadas pelo mercado da arte.

<sup>865</sup> Crimp, D., "On the Museum's Ruins". *October*, Vol. 13 (Summer, 1980), pp. 41-57.

que inicia a sua investigação nesta área ainda nos anos 1980, é já uma referência<sup>866</sup>. Do mesmo modo, é sensível a crescente importância do papel do curador, cuja actuação de Harald Szeemann tanto como curador independente a partir de 1969, como antes de abandonar a Kunsthalle Bern após o sucesso da exposição *When Attitudes Become Form*<sup>867</sup>, é usualmente referido como ponto de viragem. Deve sublinhar-se no entanto que esta exposição de H. Szeemann se realizou em datas aproximadas de uma outra, sob responsabilidade do próprio W. A. L. Beeren e exibida no Stedelijk Museum de Amsterdão, *Op Losse Schroeven: situaties en cryptostructuren*<sup>868</sup>. Aí, o autor holandês sintetiza parte da produção artística que se seguira ao minimalismo como uma nova entrada da realidade na arte, perceptível através da expressão de experiências concretas, mesmo que apenas presenciadas pelo artista<sup>869</sup>. Por outro lado, a apresentação de obras de diversos artistas italianos e holandeses permitiria alargar uma área de trabalho que, mesmo até hoje, obedece a uma geografia mais restrita<sup>870</sup>. Ainda assim, não abandonaria a circunscrição ao Bloco Ocidental.

Para fechar a abordagem ao texto de W. A. L. Beeren, devem fixar-se no entanto duas linhas que traçam uma tangente à teorização de R. Berger sobre o sistema da arte. A primeira é discernível no modo como define a afirmação de Nova Iorque como centro do campo da arte. O holandês fá-lo a partir de uma concentração de agentes – artistas, críticos, historiadores, museus, galerias, publicações – que se assemelha à categoria de *hot place* apontada pelo suíço. Subsistiria no entanto uma diferença fundamental entre a referência a um centro e o uso do plural – *hot places* – a que recorre R. Berger. A segunda relaciona-se com a coincidência entre o papel legitimador da obra de arte por parte do museu em um e outro, consubstanciado no cuidado a que cada aquisição

---

<sup>866</sup> Altshuler, B. (Ed.), *Exhibitions that made Art History. Vol. 1 From Salon to Biennial: 1863 - 1959*. Londres, Nova Iorque: Phaidon Press, 2008.; Altshuler, B. (ed.), *Exhibitions that made Art History. Vol. 2 Biennials and beyond: 1962 - 2002*. Londres, Nova Iorque: Phaidon Press, 2013. É o próprio Bruce Altshuler que, em entrevista, afirma ter iniciado este estudo ainda nos anos 1980. Cf. "The missing history of curating [entrevista de Francesco Manacorda a Bruce Altshuler]". *Manifesta Journal*, nº 6, Outono/Inverno 2005.

<sup>867</sup> Título completo: *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)*, 22 de Março–27 de Abril, 1969. Sobre este assunto veja-se também: Teixeira, M. R., "Avô – um pioneiro como nós". *A redefinição do papel do "ausstellungsmacher" por Harald Szeeman*. Dissertação de Mestrado em Museologia, FCSH-UNL, Março de 2011.

<sup>868</sup> Na tradução para inglês, perdendo-se em parte a expressão idiomática do holandês, o título seria *Square Pegs in Round Holes: Situations and Cryptostructures*, 15 de Março - 27 de Abril, 1969. Sobre esta exposição e um estudo comparado com *When Attitudes Become Form*: Rattemeyer, C., "Op Losse Schroeven: Tentative connections" in Cherix, C., *In & Out of Amsterdam: travels in conceptual Art, 1960 - 1976* (catálogo). Nova Iorque: MoMa, 2009.

<sup>869</sup> Cf. Rattemeyer, C., "Op Losse Schroeven: Tentative connections"... p. 38.

<sup>870</sup> Cf. Rattemeyer, C., "Op Losse Schroeven: Tentative connections"... p. 43.

deveria obedecer. Mais uma vez aí se regista uma discordância que é revelante. Onde W. A. L. Beeren colocara a tónica sobre a capacidade do decisor em discernir que aquisições corresponderiam à estabilização futura de uma história da arte, R. Berger alargara os critérios. Fazendo de cada incorporação no acervo de dado museu o pesar das possíveis relações com a colecção já existente. Complementando-a ou tornando-a mais abrangente, pensando cada acervo a partir do discurso que lhe poderia estar subjacente, por um lado, e aquele que se pretendia construir a partir dessa mesma colecção, por outro. Foi também a possibilidade de construção de um discurso que não atribuisse uma coerência histórica – ou por outras palavras, que não efectuasse uma redução das vias de entendimento da arte contemporânea na abordagem às práticas artísticas do pós-Segunda Grande Guerra – que foi colocada em causa na opção por uma apresentação comum na *Exposição-Diálogo*.

De resto, a dificuldade que se pressente no texto de W. A. L. Beeren em coordenar o panorama da arte contemporânea a partir das contribuições dos vários museus enuncia a dificuldade do exercício. Contrariedade que é evidente, por exemplo, ao referir-se à pintura italiana da década de 1980 com uma caracterização sumária enquanto veículo de "histórias esplêndidas". Quer esta brevidade possa ser assacada à remissão da produção artística em Itália para um lugar periférico ou ao desconhecimento de W. A. L. Beeren em relação à mesma, acaba ainda assim por confirmar uma possível virtude do modelo de R. Berger. Isolando-a, era-lhe proporcionada uma hipótese de resistir a qualquer elisão decorrente da inserção no conjunto das obras apresentadas. Elisão que acaba por ocorrer logo no texto do director do Museum Boymans-van Beuningen. Onde por exemplo a referência à representação do Centro de Arte Moderna é feita apenas por via de Lourdes de Castro, em pouco mais do que nota de rodapé, tornando ainda mais evidente a dificuldade em inserir as obras seleccionadas naquele discurso.

Mesmo que W. A. L. Beeren defenda o seu texto não a partir de simples rupturas ou continuidades no tempo, mas através do delinear de linhas paralelas ou concorrentes, a sua sustentação numa narrativa pré-determinada e determinista é evidente. Vencendo maiores ou menores espaços de tempo, com um outro passo atrás, acaba por seguir uma linha cronológica que o levará do imediato pós-guerra, com uma breve remissão para o período entre grandes guerras, até à década de 1980. E as reflexões que enceta baseiam-se numa direcção bastante clara, ainda que a vá pontuando com exemplos que lhe



possam eventualmente ser estranhos ou que não se coordenem especificamente a partir desta. Uma modelação histórica que tem como centro os EUA e uma possível substituição pela Europa central, com ponto de partida na afirmação do Expressionismo Abstracto. A que se segue uma resposta da Pop Art e de todas as práticas que engloba no termo arte conceptual – cuja figura de autoridade, em ambas, será M. Duchamp – e que sustenta na quebra de uma autonomia da arte, da especificidade do meio e da organização em torno de dois eixos: conceptualismo e realismo. Por fim, vai ver no regresso à pintura de 1980 o retorno a uma prática orientada disciplinarmente mas que, contudo, não se afastava de uma visão crítica sobre o seu contexto político e cultural.

Uma via de entendimento da arte contemporânea que acaba por corresponder essencialmente ao trabalho que W. A. L. Beeren vinha desenvolvendo. Quer no Stedelijk Museum de Amesterdão, quer quando assume a direcção do Boymans-van Beuningen, em Abril de 1978. Reforçando assim o posicionamento do próprio museu de Roterdão naquele contexto museológico, mas igualmente o do Stedelijk Museum, de que será director precisamente a partir de 1985 e até 1993. Tanto o lastro histórico como esta valorização tornam-se bastante explícitos no conjunto de fotografias que acompanham o seu texto, seja por via das obras escolhidas ou pelos acervos que estas integram. A saber, por ordem: *Reflection of the Big Dipper*, J. Pollock, 1947 – Stedelijk Museum, Amesterdão; *Two figures in a Landscape*, W. de Kooning, 1967 – Stedelijk Museum, Amesterdão; *Flag*, J. Johns, 1954-55 – MoMa, Nova Iorque; *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even the Large Glass*, M. Duchamp – Philadelphia Museum of Art, Filadélfia; *Meats*, Claes Oldenburg, 1964 – Museum Boymans-van Beuningen, Roterdão; *Untitled (angle)*, R. Morris, 1971-72 – Museum Boymans-van Beuningen, Roterdão; *Untitled*, A. R. Penck, 1974 – Museum Boymans-van Beuningen, Roterdão<sup>871</sup>.

Há ainda um outro dado que pode demonstrar parte dos objectivos implícitos naquela visão da arte contemporânea, que se pode introduzir a partir da afirmação de que na pintura G. Baselitz ou A. Kiefer "a realidade política e cultural é a aposta dessa Arte"<sup>872</sup>. Para além desta referência, W. A. L. Beeren acaba por reduzir qualquer relação entre arte e política à classificação de arte degenerada por parte do III Reich, à fuga de professores da Bauhaus e ao choque frontal entre artistas surrealistas e a ascensão das

---

<sup>871</sup> Cf. Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... pp. 34, 35, 38, 41, 42, 47, 49.

<sup>872</sup> Cf. Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna"... p. 50.

ditaduras entre guerras. Ao referir-se aos museus, por exemplo, praticamente não aponta qualquer negação, oposição ou confrontação a estes – ou ao restante sistema da arte, de resto. Quase rasura a leitura de Lucy Lippard como um regresso a uma arte pura, sem a integrar num contexto fortemente reactivo à valorização financeira das obras de arte, ao funcionamento do mercado da arte e também aos museus. Tão pouco coloca em evidência a crítica latente no trabalho de R. Rauschenberg ou mesmo de A. Warhol, entre outros, a uma organização cultural, social, económica e política que, por um lado, aponta a uma clara homogeneização ou nivelamento do mundo a partir de um modelo democrata-liberal orientado pela economia de mercado. E que, por outro lado, problematizava um movimento expansionista ou imperial desse mesmo modelo, como era aliás bem claro na peça *Worldbank*<sup>873</sup>, de Ö. Fählström, também exposta em Lisboa. A mesma democracia-liberal referida por R. Berger e a que este, deve recordar-se, enceta uma crítica por via da reflexão em torno das feiras de arte e ao afirmar claramente que, neste contexto, era ao funcionamento de mercado que respondiam a maioria dos agentes do campo cultural. Aliás, a proposta para a *Exposição-Diálogo* partia também da necessidade que R. Berger pressentira em encontrar um agente regulador do campo da arte tendo por base critérios distintos dos das feiras.

O afastamento destas questões, passíveis de ser convocadas a partir de algumas das obras expostas na *Exposição-Diálogo*, talvez se relacionasse com a tal legitimação do museu, conseguida também ao obliterar possíveis coordenações com o campo do poder. Tentativa de legitimação também encetada por R. Berger, como já anteriormente referido. Porém, as omissões de W. A. L. Beeren ajudariam ainda a não questionar o próprio programa político do Conselho da Europa como modelo alternativo ao Bloco Oriental. Ainda que neste caso, porventura, o mais exacto fosse colocar a questão ao contrário: a da afirmação ou reafirmação da democracia liberal face à alternativa soviética. Isto mesmo era sensível na parte inicial do texto do holandês ao asseverar a liberdade como valor fundamental para a prática artística, num contexto em que esta é valorizada se redundar num "produto independente e novo". Mas não é só a partir das omissões do discurso de W. A. L. Beeren que se pode entender a sua articulação com aquele programa. De facto, os dois momentos em que identifica claramente uma relação entre as propostas artísticas ou movimentações no campo da arte e um contexto político e cultural obedecem, *grosso modo*, à história da Europa que sustinha todo o projecto

---

<sup>873</sup> Sobre esta peça ver: [Em linha, consultado a 5 de Novembro de 2018]. Disponível em: <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/manipulate-the-critic/>

Europeu. O mesmo podendo ser defendido tendo em conta a vontade expressa desde a fundação do Conselho da Europa de uma afirmação europeia face aos Estados Unidos da América, que já se abordou tendo como centro a acção dos museus.

Que W. A. L. Beeren se refira àqueles contextos focando a emigração de surrealistas ou de antigos professores da Bauhaus e a pintura de A. Kiefer, nos termos em que a coloca, remete para dois momentos que se relacionam directamente com o Holocausto e as alterações políticas que lhe deram lugar. Parecendo assim indiciar duas ligações àquela história: a primeira, implicada pelo próprio programa do Conselho da Europa até então, consistia numa tarefa cultural<sup>874</sup> da Europa – para recuperar um dos termos em uso na década de 1950 – para que o Holocausto não se repetisse e fosse possível um longo período de paz no continente europeu; a segunda, a necessidade de trabalhar sobre o esse mesmo referente histórico e precisamente com o mesmo fim. Porém, com A. Kiefer a questão pode ser colocada ainda num outro plano: recuperar a história para a confrontar e eventualmente evitar o erro, mas igualmente para afirmar a possibilidade de actuação afastado o libelo.

Que a Alemanha Federal determinasse a pintura seria também a expressão da própria capacidade de a República Federal da Alemanha poder mostrar-se como potência determinadora. E, a par dela, a Europa. A história europeia até esta marcação da década de 1980 por W. A. L. Beeren, sustentada que foi na tentativa de eliminação de qualquer conflito no eixo franco-alemão e pelo posicionamento geoestratégico do território germânico Ocidental, com Berlim Ocidental isolado mas à cabeça, colocava a RFA como uma peça decisiva na reordenação do mundo pós-Segunda Grande Guerra. Logo em 1990 iniciava-se o alargamento a Leste, com países do qual o Conselho da Europa vinha mantendo contactos, mesmo no âmbito da diplomacia cultural como demonstrava já indirectamente a Recomendação 850 (1979) da Assembleia Parlamentar do Conselho<sup>875</sup>: primeiro com a reunificação da Alemanha<sup>876</sup>, logo depois com as integrações no Conselho da Europa<sup>877</sup> e, pouco mais de dez anos volvidos, com os

---

<sup>874</sup> A título de exemplo, "The cultural task" é um dos capítulos de um livro, *Europe and the Europeans*, publicado em 1957 na sequência de duas discussões organizadas pelo Conselho da Europa. Cf. Beloff, Max. *Europe and the Europeans. An international discussion*. Londres: Chatto & Windus, 1957.

<sup>875</sup> Cf. Página 93 desta tese, nomeadamente a obrigação da Comunidade Económica Europeia em não impor limites aos contactos desenvolvidos pelo Conselho da Europa com Estados não-membros deste.

<sup>876</sup> Reunificação a 3 de Outubro de 1990.

<sup>877</sup> Até final da década de 1990 praticamente todos os países a leste da Cortina de Ferro haviam já integrado o Conselho da Europa. Ainda que este processo de integração de antigos países do Bloco Ocidental não esteja completado – de todo o continente europeu, pelas fronteiras tradicionalmente aceites (Oceano Atlântico, Mar Mediterrâneo, Montes Urais, Bósforo e Cáucaso) apenas não aderiram a

alargamentos da União Europeia<sup>878</sup>.

### **3.2 – Inquéritos, apresentações dos institucionais dos museus e os colóquios da *Exposição-Diálogo***

Para ajudar a traçar um panorama dos museus de arte moderna e contemporânea que participavam na *Exposição-Diálogo*, um dos elementos mais importantes seria o conjunto de informações recolhidas através da apresentação de cada museu e do preenchimento de um questionário a publicar no *Catálogo-Dossier*. Focando-se por agora os questionários, as respostas aí recolhidas não eram suficientes para que se pudesse retirar conclusões aprofundadas, como é aliás referido na crítica à exposição publicada no *Neue Züricher Zeitung*<sup>879</sup>.

#### **Os inquéritos do *Catálogo-Dossier***

De facto, os preenchimentos dos inquéritos eram desiguais, muitas vezes divididos entre uma política de aquisições mais ou menos focada em arte nacional ou internacional, mas que não permitia uma análise qualitativa e, as mais das vezes, sequer quantitativa. Neste mesmo caso, ainda que se pudessem observar diferenças de orçamentos para aquisições e mediante os critérios que orientavam a compra de obras de arte, a própria valorização das obras e artistas que se pretendia adquirir não ajudava a perceber até que ponto essa orçamentação era ou não suficiente. Nem se destes, por exemplo, o foco nacional das aquisições correspondia a uma política deliberada por parte das instituições. Orientada pelas relações possíveis com a colecção pré-existente, pelo reforço do mercado da arte local, pelo melhoramento das condições de vida dos

---

Bielorússia e o Cazaquistão, bem como, num outro plano, o Vaticano. Alargamento praticamente concluído em finais da década de 1990, com a excepção de alguns países da ex-Jugoslávia que aderem no início do século XXI e de entre os quais, em todo o caso, a Eslovénia já integrava o Conselho da Europa desde 1993 e a Croácia desde 1996. Na mudança de século, entre 1999 e 2001, aderem também a Geórgia (1999), a Arménia e o Azerbeijão (ambos em 2001).

<sup>878</sup> Com os alargamentos de 2004, 2007 e 2013.

<sup>879</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. S/a., "Arte Contemporânea de oito museus. Diálogo – Exposições do Conselho da Europa em novos moldes" [traduzido]. *Neue Züricher Zeitung*, 2 de Abril de 1985.

artistas residentes no país ou apenas condicionada pelo orçamento disponível. Fosse pela comparação entre orçamentos ou pela situação institucional – em que estruturas estatais, regionais ou municipais estavam os museus inseridos ou se correspondiam a fundações privadas – a informação ali disponibilizada por via dos inquéritos apenas dava azo a leituras alargadas.

É possível distinguir os museus de Viena, Berlim e Roterdão, que adquiriam essencialmente obras de artistas estrangeiros, dos de Estocolmo, Lisboa e em grande medida o de Roma, focados na compra de obras de arte de artistas nacionais. Já o de Gante referia ter como principal orientação a aquisição de obras de artistas vivos, não estipulando se estrangeiros ou não. De resto, sobre os critérios de aquisição pouco era adiantado, salvo indicação do CAM de que respondia a uma qualquer "influência nos movimentos artísticos nacionais"<sup>880</sup>; da Galleria d'Arte Moderna que até 1978 se focara em colmatar lacunas de artistas italianos contemporâneos e que, à época limitara as aquisições para proceder à remodelação do seu espaço museológico<sup>881</sup>; do Moderna Museet que adquiria principalmente obras de artistas suecos<sup>882</sup>; ou da Fundação Henie-Niels cujo aumento do acervo dependia quase em exclusivo de doações<sup>883</sup>. As restantes respostas redundavam em termos genéricos como originalidade, qualidade ou integração em movimentos artísticos considerados relevantes.

De resto, mesmo os números de visitantes<sup>884</sup> quando contrapostos à população residente no espaço político municipal, regional ou nacional em que cada museu se inseria, tornavam difícil compreender qual o peso do turismo no número de entradas. Não sendo possível discernir até que ponto a programação era orientada principalmente num âmbito local ou para possíveis visitantes de uma geografia mais abrangente. Ou se esta era mesmo pensada tendo em conta um campo da arte alargado para lá dos limites

---

<sup>880</sup> "Inquérito – Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian" in *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* (catálogo). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, 1985, p. 138.

<sup>881</sup> Cf. "Inquérito – Galleria Nazionale d'Arte Moderna" in *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* (catálogo). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, 1985, p. 97.

<sup>882</sup> Cf. "Inquérito – Moderna Museet" in *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* (catálogo). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, 1985, p. 153.

<sup>883</sup> Cf. "Inquérito – Sonja Henie-Niels Onstad Foundations" in *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* (catálogo). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, 1985, p. 121.

<sup>884</sup> Como referência apenas o número de visitantes no último ano considerado: Museum Moderner Kunst, Viena: 160 000 de visitantes / 1 500 000 de habitantes; Museum van Hedendaagse Kunst, Gante: 57 221 / 250 000; Nationalgalerie, Berlim: 391 716 / 1 900 000; Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma: 99 621 / 2 916 414;

continentais. Para além do espaço político em que cada instituição se inseria em sentido estrito, talvez fosse mais relevante para o número de entradas a localização em zonas da Europa mais densamente povoadas, casos de Roterdão ou Gante, ou com uma indústria do turismo mais sedimentada.

Contudo, é possível observar algumas características ou tendências comuns. Praticamente todos os museus dependiam de uma estrutura estatal. Quer esta fosse de âmbito municipal, como nos casos do Museum Boymans-van Beuningen de Roterdão e do Museum van Hedendaagse Kunst de Gante, ou nacional, situação da Galeria Nazionale d'Arte Moderna de Roma, do Museum Moderner Kunst de Viena ou do Moderna Museet de Estocolmo. A Nationalgalerie de Berlin, por sua vez, encontrava-se na dependência da Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Fundação para a Herança Cultural Prussiana), constituída em 1957 para administrar os bens culturais dos governos regionais e nacional da República Federal da Alemanha, respondendo directamente ao Governo Federal. A partir de 1974 o financiamento da Fundação passa a ser dividido entre o governo central e os vários governos regionais da RFA, sendo esta responsabilidade alargada a todos os governos regionais em 1992, após a reunificação de 1990<sup>885</sup>.

Do ponto de vista do estatuto público ou privado, as únicas excepções eram o Centro de Arte Moderna e a Fundação Sonja Henie-Niels Onstad. Porém, a situação de ambos pode ser mais complexa do que apenas a de uma integração ou não na esfera da administração pública. No caso norueguês a Fundação dependia também de financiamento local, do município de Baerum, mais tarde alargado ao Conselho Municipal de Akershus e ao governo central norueguês. O que poderia implicar o cumprimento de objectivos concretos como contraponto a esta subvenção. Indiciando já este aumento das fontes de financiamento, no texto de apresentação da Fundação o director O. H. Moe indicava a vontade de fazer do espaço da Fundação um centro de arte que funcionasse como museu de arte moderna nacional. A que teria de corresponder um aumento de fundos, quer para as obras de aumento dos espaços de exposição, quer para aquisições e gastos correntes.

Por seu turno, no caso português, o próprio Centro de Arte Moderna assumia em

---

<sup>885</sup> Cf. [Em linha, consultado a 17 de Novembro de 2018]. Disponível em: <https://www.preussischer-kulturbesitz.de/en/about-us/profile/structure.html>; <https://www.preussischer-kulturbesitz.de/en/about-us/profile/history.html>

texto este papel de museu nacional de arte moderna. À Fundação Calouste Gulbenkian é geralmente atribuído o papel de instituição privada que actuou como Ministério da Cultura, na ausência de uma pasta ministerial ou qualquer outra estrutura governamental que actuasse no campo da arte de modo abrangente. Situação que decorreria ainda do cumprimento do disposto no testamento de Calouste Gulbenkian, passado aos estatutos da Fundação. Porém, apesar da sua situação jurídica enquanto fundação privada de utilidade pública, é ainda assim à República Portuguesa que compete a nomeação da maioria do Conselho de Administração – quatro lugares em sete. O que pode implicar *de jure* uma maior capacidade de influência na actividade da Fundação e, por esta via, do seu complexo museológico. Aparentemente, tal não se verifica *de facto*, eventualmente pelo interpretação dos próprios estatutos da Fundação que implicam uma relativa autonomia, parecendo subsistir esta independência da Fundação em relação a qualquer orientação estatal, diminuída até pela capacidade própria de financiamento.

Para desenvolver esta questão seria necessário no entanto estudar a actuação da Fundação a partir de documentação que sustentasse as opções tomadas em reunião do Conselho de Administração, tendo em conta as posições de cada membro, pesando também a orientação das escolhas para este mesmo Conselho por parte do Estado. Sendo certo que, numa avaliação qualitativa da maior ou menor autonomia da Fundação em relação à República e às políticas desenvolvidas por aquela, a cada momento a balança poderá pesar na direcção oposta. Assim, o que interessa aqui destacar é que, mesmo no caso do Centro de Arte Moderna, assumi-lo prontamente como integrante de uma Fundação privada sem qualquer condicionamento por parte de poderes públicos não seria exacto. Nem tão pouco a redução desta relação com o Estado a uma actuação orientada indirectamente por via de uma determinação de políticas culturais baseada em benefícios fiscais, por exemplo, como é referido no caso norte-americano pelo estudo encetado para o Congresso da AICA sobre as fundações<sup>886</sup>. Mesmo pesando os casos das duas Fundações supra-citadas, o panorama museológico europeu traçado a partir das instituições presentes em Lisboa dava conta de uma dependência ou de uma relação estreita destas em relação ao poder público.

É precisamente por esta correlação que ao longo dos documentos do Conselho da Europa consultados se destaca amiúde a necessidade de alargar as fontes de financiamento para o sector cultural. Consequência da difícil situação económica de

---

<sup>886</sup> Cf. Página 82 e seguintes desta tese.

alguns dos seus Estados-membros e do anterior foco no investimento em infra-estruturas e noutras áreas. Disso mesmo dão conta J. Hoet, do Museum van Hedendaagse Kunst, de Gante, e O. H. Moe, do Museu da Fundação Sonja Henie-Niels Onstad, nos textos em que apresentam os museus que dirigiam. Ainda assim, este último é um caso diferente dos restantes, referindo O. H. Moe que o financiamento de que dispunha não era suficiente para novas aquisições dado o extenso programa anual de exposições temporárias e espectáculos que cumpriam o seu propósito estatutário enquanto centro cultural. É também por esta razão que propunha um futuro reconhecimento como museu de arte moderna da Noruega, reforçando a necessidade de uma participação estatal para compra de obras sem comprometer aquele entendimento dos estatutos da Fundação.

Mesmo que apenas no texto de apresentação destes dois museus seja referida concretamente a questão da falta de fundos para aquisições, a que se junta o museu de Roma em resultado de um investimento momentâneo noutras áreas, esta mesma preocupação já havia estado presente nas discussões no Congresso da AICA de 1978. Neste sentido, focara-se sobretudo a análise ao modelo norte-americano como maneira de proceder a uma diversificação de fontes de receita. Como confirmação de que aquele problema e esta solução estava já em cima da mesa há alguns anos, pode citar-se uma carta de Pierre Restany a Leo Castelli, de 27 de Dezembro de 1964. Nesta carta P. Restany reportava-se essencialmente à 32ª Bienal de Veneza e às ondas de choque que a atribuição do Grande Prémio a R. Rauschenberg haviam produzido em Paris, quase como validação tácita da mudança de centro do campo da arte de Paris para Nova Iorque. Contudo, aí dava conhecimento a L. Castelli de uma proposta de A. Malraux onde a ligação àquele modelo norte-americano é evidente: "stimulate private patronage at the level of major industrial companies, asking them to set up Modern Art and Cultural Promotion Foundations, with certain economic advantages and tax breaks"<sup>887</sup>. Tendo em conta o exposto pelos museus no *Catálogo-Dossier*, no caso austríaco esta diversificação de financiamento parecia ser já uma realidade. No seu texto de apresentação refere-se que o Museum Moderner Kunst de Viena contava com o apoio monetário do Ministério competente – à época o Ministério Federal da Ciência e da Pesquisa –, mas também de outras instituições públicas e indústrias não referidas, nomeando-se apenas como financiamento alternativo ao estatal a Fundação Ludwig para

---

<sup>887</sup> [Em linha, consultado a 22 de Dezembro de 2018]. Disponível em: <https://journals.openedition.org/critiquedart/1878?lang=en>



as Artes e Ciências<sup>888</sup>.

No mais, a consulta do inquérito permite destacar algumas tendências. Em primeiro lugar, a crescente preocupação em dotar os espaços museológicos de infra-estruturas capazes de possibilitar um funcionamento enquanto centro de arte. Conferindo-lhes as condições necessárias para enquadrar um entendimento transdisciplinar das práticas artísticas e adequadas a um funcionamento do museu para além de repositório ou arquivo. Isto é, recuperando em parte a missão atribuída por R. Berger à própria *Exposição-Diálogo*, ao museu de arte contemporânea passava a competir claramente não só uma possível fixação da história, mas também uma apresentação da comunidade perante si própria no presente que através da multiplicidade de abordagens fosse capaz de evitar qualquer tipo de cristalização. Na mesma linha, apenas os museus de Oslo e de Gante não tinham espaços diferenciados para a apresentação da colecção permanente e exposições temporárias. Todos os restantes dispunham de uma colecção substancialmente mais vasta do que a das obras em exibição permanente, em alguns casos ultrapassando mesmo os limites de uma colecção de arte moderna e contemporânea, dependendo do âmbito do museu. Assim, todos detinham espaços de reserva, na maioria visitáveis, ainda que nalguns casos por marcação. O conjunto de obras em reserva permitia igualmente uma programação com incidência também em exposições temporárias, característica comum a todos os museus. Não é no entanto especificado se apenas recorrendo às suas colecções, com o recurso a empréstimos pontuais ou compreendendo a maioria das obras de arte em exibição. Fica também por esclarecer o peso nesta programação da compra de exposições já formatadas.

Em segundo lugar, praticamente todos os museus dispunham já de diversos serviços que potenciasssem a relação com o público, desde gabinete de imprensa, a serviço educativo, biblioteca, livraria ou cafetaria. Como excepções apenas a inexistência de uma biblioteca na Nationalgalerie de Berlim, que se explicava pela sua relação com os restantes museus e estruturas sob responsabilidade da Stiftung Preussischer Kulturbesitz, sendo aquela por isso centralizada. Pelas mesmas razões não dispunha igualmente de serviço educativo no museu, o mesmo sucedendo com o gabinete de imprensa, tal como no caso do CAM, partilhado pelos serviços centrais da

---

<sup>888</sup> Cf. Ronte, D., "Museum moderner Kunst" in *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* (catálogo). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, 1985, p. 52.

Fundação. Já na Fundação Sonja Henie-Niels Onstad, de entre todos os museus o que apresentava a estrutura de funcionários mais reduzida, o serviço de imprensa estava ao cuidado do curador do museu. No respeitante ao serviço educativo, no museu de Viena este não era permanente, realizando-se actividades duas vezes por mês, organizadas por professores que não faziam parte dos quadros do museu. O acessos a pessoas portadoras de deficiência também era uma preocupação. Neste sentido, apenas o museu de Gante e o de Roma não dispunham de acessibilidades especiais. O Boymans-van Beuningen não tinha rampas de acesso, embora possuísse elevadores para acesso aos vários pisos e disponibilizasse cadeiras de rodas. Em Viena a única referência é o acesso especial a invisuais ao jardim de esculturas. Todos os restantes afirmavam dispor de acessibilidades especiais, ainda que não especificando quais, à excepção do CAM que referia a existência de rampas, elevadores e sanitários próprios.

Em terceiro lugar, era já sensível a preocupação em destacar a importância da constituição de associações de amigos do museu ou com outra designação, focando-se o necessário envolvimento da comunidade com as estruturas museológicas. O que poderia ser potenciado a partir da programação possibilitada pela transição para centro de arte e restantes serviços disponibilizados por cada museu. Neste caso, dos oito presentes em Lisboa, apenas um – Museum Moderner Kunst de Viena – não tinha a si associada uma associação deste tipo. O CAM, demonstrando a irregularidade das respostas, não preencheu esta alínea do questionário. É no entanto destacado em vários textos de apresentação a relevância destas associações noutras áreas, como a diversificação de fontes de financiamento em geral ou para a aquisição de obras ou colecções em específico. De resto, no que tocava à compilação de informação para aquisições ou locais onde estas se efectuavam, todos os museus referem os mais variados meios: exposições, catálogos, feiras de arte e bienais, visita a ateliers de artistas, galerias. Exceptuando claro as exposições e catálogos, todos os outros meios de informação correspondem igualmente aos locais onde efectuavam aquisições. Menos mencionada é a compra a coleccionadores privados ou em leilões. Ainda que no caso de colecções privadas vários dos museus tenham iniciado ou expandido significativamente os seus acervos a partir da incorporação de colecções privadas, por via testamentária ou por compra.

Por fim, outro ponto relevante, traço comum a praticamente todos os museus, com a exclusão de Gante, era a existência ou não de oficinas de restauro. Embora com

especialidades diferenciadas, estas funcionavam na dependência directa do museu ou, como no caso da Nationalgalerie de Berlim, integravam os serviços da Fundação a que pertencia. O CAM, por sua vez, recorria à equipa de restauro do Museu Gulbenkian para o restauro de obras em papel e, para a pintura e escultura, a serviços externos.

Apesar do conjunto de valências ou preocupações partilhadas por praticamente todos os museus participantes na *Exposição-Diálogo*, dependendo das áreas em apreço anteriormente, o panorama traçado corresponde efectivamente a uma sedimentação de práticas museológicas que parecia colocar este conjunto de museus num território de actuação relativamente homogeneizado. Fruto da profissionalização dos museus, quer administrativa, quer mesmo do ponto de vista da ligação à pesquisa em história da arte e do desenvolvimento de novas especialidades ou disciplinas, como a própria Museologia. Mas também da prática integrada de artistas na actividade dos museus, fosse por via de encomendas directas para intervenção nas suas salas ou recintos limítrofes, por residências<sup>889</sup>. Ou por via de programação que articulava exposições permanentes com temporárias, sendo que para estas últimas, caso fossem exposições itinerantes organizadas por instituições externas, o museu certamente teria de obedecer a uma série de requisitos normalizados – controlo de ambiente nas salas, vigilância, etc.. O que poderia suceder por imposição dos emprestadores ou por controlo de custos ou possibilidade de aceder a seguros. Por outro lado, as possíveis respostas por parte dos museus à crítica da arte ajudava também a sustentar um possível campo comum de preocupações infra-estruturais e conceptuais. Tudo isto aliado à capacidade cada vez maior de parte dos agentes do campo da arte viajar entre os vários museus, contactando com novas práticas e soluções encontradas para atrair mais visitantes, alavancadas pelo desenvolvimento do turismo.

Mesmo tendo em conta que o preenchimento dos questionários e dos textos de apresentação dos museus era desigual, a compilação de informações constante do *Catálogo-Dossier* poderia ainda assim funcionar como referência. Aí se disponibilizava num mesmo suporte um conjunto de dados a que hoje se pode ter acesso facilmente por via de bases de dados digitais ou das páginas de internet dos próprios museus. Compilação e circulação de informação que R. Berger mencionava como um dos objectivos de longo prazo das *exposições-diálogo*, caso a sua periodicidade tivesse sido

---

<sup>889</sup> Cf. Moe, O. H., "Sonja Henie-Niels Onstad Foundations" in *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* (catálogo). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, 1985, p. 113.

uma realidade. Objectivo que não se restringia à possibilidade de criar um museu imaginário da arte contemporânea na Europa, através da reprodução de obras de arte legitimadas pela aquisição por museus reconhecidos e sedeados no território europeu abrangido pelo Conselho da Europa. Também o *Catálogo-Dossier* poderia contribuir para aquela análise, comparação e possível equiparação de práticas museológicas. Ajudando igualmente a um reconhecimento mútuo entre instituições, dando conta dessa mesma actualização das práticas dos museus, mas também de alguns dos focos das suas colecções e possibilitando informação para possíveis empréstimos, por exemplo.

Neste sentido, os questionários e os textos de apresentação não eram apenas instrumentos ao serviço de um processo de conhecimento do mapa museológico europeu por parte do Conselho Europa. Disponibilizando informações que fossem capazes de sustentar a orientação de políticas futuras no campo cultural. Eram parte integrante de um movimento já iniciado e bastante mais vasto, que procurava constituir uma série de redes europeias nos mais diversos campos de trabalho, que fomentassem o contacto entre vários agentes dos seus Estados-membros. Ou mesmo fora desta limitação geográfica ou por programas desenvolvidos pelas Comunidades Europeias, como já se referiu<sup>890</sup>. Movimento que implicava a capacidade de, no limite, chegar a todo e qualquer cidadão europeu. Era este o objectivo do desenvolvimento do programa Erasmus, apenas um dos vários modos de incrementar a circulação entre estudantes universitários, académicos e investigadores, aliás já referidos e bastante relevados no relatório *Europe and the Europeans*<sup>891</sup>, publicado em 1957 por iniciativa Conselho da Europa. Relatório que afirmava aliás, para além da importância da mobilidade por sector profissional, a necessidade do desenvolvimento e facilitação do turismo na Europa como forma de tomada de consciência mútua entre os seus cidadãos. Ou, mais focado no âmbito dos museus, ainda que sem a preocupação imediata de organização de uma rede europeia, a constituição do Prémio para Museu Europeu do Ano, atribuído pela primeira vez em 1977 com o objectivo de reconhecer e dar a conhecer museus de pequena ou média dimensão fundados recentemente. Em suma, um conjunto de iniciativas, nas mais diversas áreas, que partiam sobretudo do pressuposto de que só dando visibilidade à Europa perante si mesma, ou melhor, perante todos aqueles que a integravam ou poderiam vir a integrar, esta se poderia constituir como algo comum.

---

<sup>890</sup> Cf. Página 93 desta tese.

<sup>891</sup> Beloff, M., *Europe and the Europeans – an international discussion*. Londres: Chatto and Windus Ltd, 1957.

### As apresentações institucionais dos museus

Ao contrário do que se poderia supor pela apresentação conjunta das obras na *Exposição-Diálogo* e pelo tratamento que é dado à exposição por W. A. L. Beeren, a constituição de uma Europa comum dependia, não só discursivamente, de uma tentativa de articulação entre uma história e cultura partilhada e o reconhecimento de especificidades locais. Uma via por onde estas poderiam ser expressas na exposição de Lisboa, não obstante as similitudes apontadas acima, era precisamente através do texto introdutório de cada museu. Estes textos, igualmente desiguais entre si, acabavam por na sua maioria apenas especificar um pouco melhor uma ou outra das questões que poderiam ficar em aberto nos inquéritos. Apresentavam brevemente a história de cada museu e da constituição dos seus acervos, a estrutura institucional em que se inseriam e de que modo estavam organizados internamente. Desenvolvendo ainda um ou outro critério de aquisição e algumas projecções sobre o futuro imediato, quer este implicasse a continuação das políticas mais recentes, a construção de novas dependências ou alguma alteração de carácter institucional. Com raras excepções, apenas abordavam muito sumariamente um possível posicionamento de cada museu num contexto nacional e internacional. E tão pouco problematizavam uma possível relação entre um panorama nacional e internacional que poderia estar implicado no projecto inicial de R. Berger.

Na maioria dos textos parece registar-se uma coincidência que dá conta da dificuldade em proceder a uma articulação entre o que é comum a todos os museus e o que lhes é específico. Mesmo sem ter por base políticas culturais, sociais ou económicas com o objectivo concreto de criar uma estrutura política inter ou transnacional. Neste sentido, é recorrente a referência ao confronto entre uma actuação dos museus de arte moderna e contemporânea num panorama internacionalizado e comunidades artísticas que assumem uma circunscrição nacional. Contestando estas as políticas de aquisição e de gestão das colecções ou exposições devido ao que identificam como uma menor visibilidade conferida aos artistas nacionais. D. Ronte, por exemplo, definia o contexto nacional belga como excessivamente paroquial<sup>892</sup> e O. Granath, ao referir que o Moderna Museet era o único museu de arte do século XX existente na Suécia, afirmava que este "se encontra[va] numa situação controversa. (...) Por vezes verifica[ndo]-se um desequilíbrio (...) entre as obras de artistas Suecos e as obras de artistas estrangeiros, o

---

<sup>892</sup> Cf. Ronte, D., "Museum moderner Kunst"... p. 62.

que gera logo polémica"<sup>893</sup>.

Já O. H. Moe, ainda que deixando explícito a terminar o seu texto que na *Exposição-Diálogo* "o facto de vermos os nossos melhores artistas entre os seus colegas estrangeiros, mostrar-nos-á que a distância no espaço é mais facilmente superada que a distância no espírito"<sup>894</sup>, explicara qual a estratégia do museu que dirigia. Assim, assumia a preferência por "exp[or] ou programar espectáculos de arte Norueguesa (...) num contexto internacional"<sup>895</sup>. Isto é, "relacionad[os] com um tema, um grupo ou uma tendência e em que os artistas Noruegueses se possam encontrar lado a lado com os artistas estrangeiros"<sup>896</sup>, pretendendo desta maneira vencer uma "das grandes diferenças entre um país central e um país periférico [que] consiste na tendência dos países da periferia pra avaliarem os seus próprios artistas por uma escala diferente da dos países centrais"<sup>897</sup>. O objectivo de longo prazo, diz, é que os artistas nacionais possam perceber "a sua própria identidade, dando-lhes simultaneamente o estímulo de um ambiente internacional"<sup>898</sup>. Pesando o final do seu texto, percebe-se porém que a esta inserção numa panorama internacional correspondia igualmente uma noção de desajustamento entre as práticas artísticas nacionais e um padrão estabelecido internacionalmente. Ao referir-se a um "morbus provincialis"<sup>899</sup> parece fixar não a incapacidade de afirmação das periferias num contexto global a partir de características próprias, mas sim a uma redução, relaxamento ou deterioração dos critérios de valorização de dada obra, conjunto de obras ou práticas artísticas.

Denota assim um entendimento do campo da arte que não deixa de partir de uma generalização de conceitos como internacional, estrangeiro ou global. Um discurso que, por um lado, coloca em clara desvantagem cada zona a que se reporta internamente. Afinal de que modo pode um qualquer local contrapor-se a um estrangeiro ou a uma área internacional, da qual parece excluir-se tacitamente, que compreende tudo o que está para lá da fronteira que traçou e o circunda e enclausura? Como fugir a uma visão do campo da arte, mesmo que a espaços possa ser dada a indicação contrária, que irá sempre suplantá-lo, caso esta relação entre o local e o internacional seja compreendida

---

<sup>893</sup> Granath, O., "Moderna Museet" in *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* (catálogo). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, 1985, p. 141.

<sup>894</sup> Moe, O. H., "Sonja Henie-Niels Onstad Foundations"... p. 114.

<sup>895</sup> Moe, O. H., "Sonja Henie-Niels Onstad Foundations"... p. 113.

<sup>896</sup> Moe, O. H., "Sonja Henie-Niels Onstad Foundations"... p. 113.

<sup>897</sup> Moe, O. H., "Sonja Henie-Niels Onstad Foundations"... p. 113.

<sup>898</sup> Moe, O. H., "Sonja Henie-Niels Onstad Foundations"... p. 113.

<sup>899</sup> Moe, O. H., "Sonja Henie-Niels Onstad Foundations"... p. 113.

por via de um discurso historicamente linear e/ou progressista? Ou, ainda, como defender a sua posição a partir de uma padronização das questões que se colocam a um campo de trabalho por inteiro de tomadas de posição de um centro ou centros que considera não integrar? Seguindo esta linha de raciocínio é impossível escapar a uma posição subalterna. E aquela generalização acaba por colocar em segundo plano o próprio paroquialismo de um qualquer centro, materializável numa cidade, país ou zonas preferenciais de contacto. Dito de outro modo, quando a estratégia de diferenciação na periferia decorre de uma aproximação à estratégia de afirmação de um centro, assumindo-se um binómio nacional / internacional como ponto de partida para qualquer discussão sobre o campo da arte – e porventura sobre qualquer outro campo –, esta estratégia apenas parece contribuir para a cristalização de posições de poder sobre o próprio campo.

Mas não só. Ao mesmo tempo aparenta funcionar como forma de cristalização das próprias dinâmicas daquele centro. Como consequência, constitui-se como dinâmica contrária à própria afirmação discursiva de um acompanhamento da novidade. A não ser que efectivamente o estrangeiro ou o internacional não sejam homogéneos, isto é, não sejam mais do que um tópico do discurso sem qualquer base de sustentação. Em suma, ou aquele binómio – tal como o binómio centro/periferia, de resto – contribui para uma operacionalização do discurso e das práticas museológicas e artísticas que permitem superá-lo ou se abandonam definitivamente, procurando outros termos e práticas que possam recolocar a articulação entre dinâmicas locais e transnacionais. De resto, O. H. Moe assume essa mesma tarefa de cruzamento entre a produção artística nacional e internacional, apesar da caracterização final da distância entre um "espírito" norueguês e um qualquer "espírito" não-norueguês.

D. Honisch por sua vez, ao traçar um panorama histórico da Nationalgalerie, vai situar este problema não só na contemporaneidade, mas como uma constante ao longo da sua história. Para o director deste museu a tensão entre um escopo nacional e um panorama da arte internacional estava desde logo presente na disjunção entre a doação de origem para a fundação do museu, que não se limitava a autores alemães ou residentes na Alemanha, e a inscrição no frontão do edifício que primeiro o albergou: À Arte Alemã. De certo modo, ainda que não o desenvolva desta maneira, tratava-se de uma diferença de entendimento em relação ao que significava afinal o termo nacional da Nationalgalerie. Era este um local de conservação e exposição de uma arte nacional que

se articulasse com um possível propósito ideológico do museu como instrumento de afirmação da nacionalidade? Ou, noutro sentido, era a galeria de dado Estado onde se compilavam e exibiam artefactos que colocavam uma putativa arte nacional entre outras, funcionando como museu enciclopédia ou, de forma talvez menos problemática, como local de apresentação das mais diversas práticas artísticas, de cariz nacional ou não? Assim se colocava também a tensão entre a definição de eventuais identidades nacionais e um panorama internacionalizado da arte moderna e contemporânea.

Segundo D. Honisch a história da Nationalgalerie, pelo menos nos seus primeiros anos e num panorama talvez extensível até à queda do III Reich, era também a história da maior ou menor autonomia do museu em relação a outras instituições. De que a integração e posterior saída do Grupo dos Museus Reais era um exemplo. Esta ligação era fundamental para compreender o peso que aquela autonomia teria tido no processo de constituição do acervo do museu. Situação que se agravava a partir da 1937 com a exclusão e destruição ou venda em leilão de obras que integravam a oficialmente denominada arte degenerada. Contudo, diz o director da Nationalgalerie, durante os anos em que esta havia sido dirigida por Werner Haftmann, de 1967 – ano anterior à inauguração do edifício desenhado por Mies van der Rohe – a 1974, a Nationalgalerie tinha beneficiado da independência em relação ao que definiu como "critérios variáveis e (...) uma crescente indiferença pelas mais elevadas realizações artísticas. (...) [Em que] os debates concentravam-se (...) nas exposições do momento e nas relações públicas"<sup>900</sup>. Após a recuperação do "alto nível artístico que herdara e desta forma reconquist[ando] a sua categoria internacional"<sup>901</sup>, o museu concentrava-se agora em criar "uma colecção uniforme e coerente (...) [e] ilustrar a evolução artística internacional através de obras ou conjuntos de obras representativas, incluindo trabalhos de valor de artistas alemães"<sup>902</sup>. Sem atribuir qualquer valor àquela distinção entre nacional e internacional, D. Honisch é aliás o único a referir-se a um campo da arte alargado para lá do Bloco Ocidental, o que se poderá também entender a partir do posicionamento específico de Berlim no mapa político. Refere então as críticas de que tinha sido alvo desde 1975 ao incluir no acervo da Nationalgalerie "a arte Europeia Oriental"<sup>903</sup>.

A terminar a sua apresentação, D. Honisch afirma que o objectivo da

---

<sup>900</sup> Honisch, D., "Nationalgalerie" in *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* (catálogo). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, 1985, p. 75.

<sup>901</sup> Honisch, D., "Nationalgalerie"... p. 75.

<sup>902</sup> Honisch, D., "Nationalgalerie"... p. 75.

<sup>903</sup> Honisch, D., "Nationalgalerie"... p. 75.



Nationalgalerie era "manter a fidelidade à estrutura inerente" da sua colecção<sup>904</sup>. Não lhe interessava "um registo completo dos maiores nomes da arte, mas grandes grupos de obras de valor que se integram em unidades visuais"<sup>905</sup>. Era a partir da criação destes conjuntos de obras, "que porventura implicar[iam] contradições internas, [que] se pod[ia] clarificar as vicissitudes do tempo e da mudança do clima intelectual"<sup>906</sup>. Uma orientação que espelhava um trabalho num campo onde, dizia, "têm surgido conceitos extremamente divergentes, todos gerados por um imenso empenho e pela aceitação de riscos, e talvez também pela coragem para tomar decisões impopulares"<sup>907</sup>. D. Honisch podia assim colocar-se fora daquelas discussões entre uma representação da arte nacional ou internacional, assumindo claramente o campo internacional em que se movia.

Isto mesmo é partilhado por Madalena Azeredo Perdigão ao reportar-se ao ACARTE. Num texto que em contraste com uma apresentação do CAM pouco mais que factual e que apenas ampliava a informação disponibilizada no questionário, a directora do Serviço ACARTE definia o seu território de acção da seguinte maneira:

"Política de carácter internacionalista, como convém a um País vocacionado para a abertura ao mundo e como é próprio de uma Fundação portuguesa, sim, mas com actuação internacional, tal política não adopta conceitos de nacionalismo estéril. Tão-pouco tem preconceitos quanto a géneros artísticos ou quanto a formas de expressão por outros consideradas menos nobres, e não privilegia escolas ou correntes estéticas. A inovação e a experimentação são as suas marcas permanentes"<sup>908</sup>.

Pode questionar-se de que modo qualquer país é vocacionado para a abertura ao mundo, correspondendo esta afirmação mais a uma marcação de diferença em relação a um passado recente, que aliás o desmentiria, e assente num outro passado mitificado, mobilizado até pelo próprio Estado Novo. Porém, é aqui relevante o facto de Madalena Azeredo Perdigão se recusar a estabelecer um padrão ou uma orientação dos programas desenvolvidos pelo ACARTE a partir de qualquer distinção entre geografias da arte.

---

<sup>904</sup> Honisch, D., "Nationalgalerie"... p. 75.

<sup>905</sup> Honisch, D., "Nationalgalerie"... p. 75. Essa opção de não ter "a pretensão de cobrir todo o campo da arte actual de um forma enciclopédica" é assumida, nestas mesmas palavras, por D. Ronte. Cf. Ronte, D., "Museum moderner Kunst"... p. 53.

<sup>906</sup> Honisch, D., "Nationalgalerie"... p. 76.

<sup>907</sup> Honisch, D., "Nationalgalerie"... p. 75.

<sup>908</sup> Perdigão, M. A., "Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte (ACARTE)" in *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* (catálogo). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, 1985, p. 129.

Mas mais do que permitir o abandono de uma posição subalterna, uma política de programação assente nestes pressupostos poderia abrir um mundo para lá de quaisquer distinções de segunda ordem. Distinções baseadas em pressupostos que não são estranhos ao campo cultural e que de certa forma acabam também por determiná-lo. Como aliás é facilmente perceptível em vários dos textos do *Catálogo-Dossier*, casos de W. A. L. Beeren ou mesmo de O. H. Moe, que colocavam em curto-circuito a defesa de um "*in dubio pro arte*"<sup>909</sup> de D. Ronte, por exemplo. Participando assim da possível afirmação de um atraso ou descoordenação local com um campo da arte internacionalizado.

Para D. Honisch, tal como para O. H. Moe, apesar de tudo, era também aqui que se colocava a pertinência de uma exposição como a *Exposição-Diálogo*. O director da Nationalgalerie considerava que um projecto nestes moldes seria importante como maneira de encetar um "diálogo entre museus"<sup>910</sup>, em que "da corajosa troca de opiniões diferentes resultará a transformação dos elementos dispersos da arte contemporânea num visão ampla e abarcante, ainda que daí advenha uma menor preocupação com a análise dos pormenores"<sup>911</sup>. Refere-se assim também à mudança do modelo expositivo, ressaltando porém que "o ênfase de cada colecção manter-se-á bem evidente no conjunto geral da exposição"<sup>912</sup>. Por sua vez, O. H. Moe vai encarar esta exposição na sequência do trabalho que vinha já desenvolvendo com outros "museus, embaixadas, instituições culturais (...) te[ndo] encontra apoio nos artistas, nos críticos e nos coleccionadores"<sup>913</sup>. Para si, este trabalho conjunto era

"indispensável, por assim dizer, [para] sentir que pertencemos a uma família que procura atingir os mesmos objectivos: – derrubar as barreiras dos preconceitos e da incompreensão, promovendo o que temos razões para crer seja o melhor e o essencial da cultura dos nossos dias"<sup>914</sup>.

Frase que pode ajudar a situar aquela distância entre um campo da arte nacional e internacional a que se refere, eventualmente apontando a um fechamento que importava quebrar e que Madalena Azeredo Perdigão definira enquanto nacionalismo estéril. Contudo, o que se pretende aqui destacar é a importância que um e outro

---

<sup>909</sup> Ronte, D., "Museum moderner Kunst"... p. 53.

<sup>910</sup> Honisch, D., "Nationalgalerie"... p. 75.

<sup>911</sup> Honisch, D., "Nationalgalerie"... pp. 75-76.

<sup>912</sup> Honisch, D., "Nationalgalerie"... p. 76.

<sup>913</sup> Moe, O. H., "Sonja Henie-Niels Onstad Foundations"... p. 114.

<sup>914</sup> Moe, O. H., "Sonja Henie-Niels Onstad Foundations"... p. 114

conferem ao fomento dos contactos entre instituições museológicas, assunto a que W. A. L. Beeren havia dado pouco relevo.

Neste sentido, o director do museu de Roterdão chega mesmo a afirmar que "não é excepção a colaboração entre os museus europeus"<sup>915</sup>. E se o panorama que havia traçado poderia confirmá-lo, dada a itinerância de algumas das exposições que destaca, de facto a sua geografia mantinha-se demasiado restrita. De resto, F. Cheetham no Colóquio de Delfos dera precisamente como exemplo o protocolo já existente entre a Holanda e o Reino Unido. Porém fazia-o para defender a premência de organizar uma rede europeia de museus<sup>916</sup>. Mesmo que W. A. L. Beeren tivesse a percepção de que esta colaboração era já uma realidade, os restantes relatos parecem contradizê-lo. Tal é verificável na preocupação demonstrada em aprofundar esta cooperação na Resolução e Recomendação já citadas do Conselho da Europa<sup>917</sup>, em algumas das intervenções no Colóquio de Delfos ou na relevância que lhe é conferida nos restantes textos introdutórios e apresentações dos museus no *Catálogo-Dossier*. W. A. L. Beeren parece entrar novamente em contradição com aquele que era um dos objectivos do promotor da *Exposição-Diálogo*. Este era também um dos propósitos da exposição para o Conselho da Europa, não através da criação dessa rede europeia, mas pelo delinear de um conjunto de iniciativas que, como descreve M. M. Bieberstein a propósito da *Exposição-Diálogo*, "constitu[íssem] um modelo de cooperação Europeia – que no fundo é o objectivo primordial do Conselho da Europa"<sup>918</sup>. Aliás, esta forma de cooperação entre museus e outras instituições – ainda que não exactamente nos moldes da *Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* – será mais tarde seguido na programação regular de exposições de arte do Conselho da Europa, que a partir de meados da década de 1990 deixarão de ser organizadas numa só cidade<sup>919</sup>.

### Os colóquios da *Exposição-Diálogo*

Dos Colóquios realizados no âmbito da *Exposição-Diálogo* foi possível consultar o resumo de dois. Foram estes o primeiro e o último colóquios, onde a exposição foi discutida pelos directores dos museus participantes. De resto, a falta de

---

<sup>915</sup> Beeren, W.A.L., "Os Museus de Arte Moderna" ... p. 34.

<sup>916</sup> Cf. Página 243 e seguintes desta tese.

<sup>917</sup> Cf. Página 92 e seguintes desta tese.

<sup>918</sup> Bieberstein, M.M., "Prefácio" ... p. 13.

<sup>919</sup> Cf. Página 193 e seguintes desta tese.

registos sobre os restantes colóquios ou mesas-redondas pode ter-se devido a uma nota que é deixada no relatório do Colóquio final da *Exposição-Diálogo*: "Les autres, notamment celui avec la présence de la presse, ont été décevants"<sup>920</sup>.

No Colóquio para Profissionais<sup>921</sup>, realizado a 29 de Março de 1985 horas antes da inauguração oficial, R. Berger, W. A. L. Beeren e J. S. Ribeiro não se afastam do que haviam já defendido nos seus textos no *Catálogo-Dossier*. O. Granath, por sua vez, vai destacar dois tipos de confrontação proporcionados pela exposição<sup>922</sup>. Por um lado, refere um confronto entre as obras de arte seleccionadas, revelando que estas não haviam recolhido a unanimidade de todos os directores. No entanto não são referidas quais as que haviam gerado discussão, dando-se apenas nota de que teriam provocado um diálogo enriquecedor entre os directores dos museus. Por outro lado, o director do Moderna Museet considerava que a exposição proporcionaria um confronto com a situação cultural em Portugal. Da qual poderiam aliás resultar possíveis paralelos com outras zonas da Europa. O que, para o sueco, justificaria a continuação desta série de exposições.

D. Ronte, por seu turno, congratular-se-á por encontrar em Lisboa a exibição de arte norte-americana como parte integrante da identidade europeia, afirmando mesmo que "l'Amérique n'exporte pas que les McDonalds mais aussi de l'art"<sup>923</sup>. De resto, encontrava na exibição da transvanguardia italiana, por via de outros acervo que não o da Galleria Nazionale, a resposta afirmativa a uma acção dos museus que não respondia apenas às dinâmicas do mercado da arte. Confirmava-se desse modo a sua capacidade de funcionar como agentes reguladores. Porém, defendia, dever-se-ia ter em conta que esta exposição seria totalmente diferente caso os museus participantes fossem outros. O que foi também relevado por R. Berger, argumentando que a proposta não era a de uma definição final de arte moderna, mas sim a de mostrar as suas diversas tendências. Pluralidade a que corresponderia igualmente uma identidade europeia múltipla.

Segundo o relatório deste Colóquio, J. Hoet é o único a referir-se à organização dos espaço expositivo. E, mesmo neste caso, a sua apresentação é bastante resumida.

---

<sup>920</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00433. [s/r] *Resume des Conclusions tirées par le colloque final des Directeurs des Musées participantes*, 15 de Junho de 1985, p. 2.

<sup>921</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00433. [s/r] *Colloque des Directeurs de Musée – Resume des débats*, 29 de Março de 1985.

<sup>922</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00433. [s/r] *Colloque des Directeurs de Musée...* p. 2.

<sup>923</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00433. [s/r] *Colloque des Directeurs de Musée...* p. 2

Para o director do museu de Gante, as secções de Objectos e Pintura em que se dividiu a *Exposição-Diálogo* eram bastante desiguais. Neste primeiro colóquio vai apenas valorizar a secção de Objectos por uma relativa uniformidade "dû au fait que les directeurs de musée participants appartiennent à une génération très engagée dans le conceptuel et l'abstraction"<sup>924</sup>. No Colóquio para Profissionais, realizado a 15 de Junho de 1985 como balanço final da *Exposição-Diálogo*, aquela disparidade é um pouco mais aprofundada. Aí, J. Hoet terá mesmo afirmado que "l'accrochage telle qu'elle a été remaniée à la dernière minute a malheureusement donné trop d'importance à certains artistes (...), d'autres (...) de par leur vocabulaire et leur technique n'auraient peut-être pas dû figurer dans l'Exposition"<sup>925</sup>. Esta nota, ainda assim, não concretiza mais uma vez quais afinal as obras a que havia sido conferida maior relevância ou as que deveriam ter sido excluídas. De resto, ainda que sem se destacar novamente a que peças se referia o director do museu de Gante, algumas das obras expostas pareciam "affaibles et «locales»" apesar da sua "grande force quand (...) sont vues dans leur cadre originel"<sup>926</sup>. O. Granath, que também considerava as duas secções bastante díspares, dirá mesmo que no caso da de Pintura teria sido melhor restringir e precisar as escolhas<sup>927</sup>.

R. Berger procurará amenizar estas opiniões. Ainda que tanto J. Hoet e O. Granath afirmassem que, em geral, as selecções haviam sido bem conseguidas e representativas dos contextos nacionais e internacional, as suas observações sobre a secção de pintura pesavam sobre o balanço final da exposição. Neste sentido, R. Berger defenderá mais uma vez que "des oeuvres a bien fait ressentir qu'il existe une identité plurielle (...) opérant dans des aires géographiques différentielles"<sup>928</sup>. Porém, advertirá, tal não deveria redundar num juízo de valor, uma vez que cada espaço geográfico teria uma validade que não podia ser colocada em causa pelo confronto entre "les «grandes» et les «petits»"<sup>929</sup>. Para si os problemas evidenciados colocavam-se igualmente num outro sentido: "le contenant conditionne partiellement le contenu, ce qui soulève le

---

<sup>924</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00433. [s/r] *Colloque des Directeurs de Musée...* p. 3.

<sup>925</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00433. [s/r] *Resume des Conclusions...* p. 3.

<sup>926</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00433. [s/r] *Resume des Conclusions...* p. 3.

<sup>927</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00433. [s/r] *Resume des Conclusions...* p. 3.

<sup>928</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00433. [s/r] *Resume des Conclusions...* p. 3.

<sup>929</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00433. [s/r] *Resume des Conclusions...* p. 3.

grand problème de la compatibilité de l'art contemporain avec les lieux d'exposition"<sup>930</sup>.

Numa nota contextual, K. Geirlandt, que havia estado presente no lançamento do projecto e era convidado para este último colóquio, opta por atribuir a importância da *Exposição-Diálogo* à possibilidade de mostrar um mundo em mutação. A sua opinião é no entanto balizada por um breve contexto do panorama português, que nesta tese não será aprofundado dado o horizonte europeu da mesma. No entanto, tendo como mote as palavras de K. Geirlandt, é possível uma articulação com esse mesmo horizonte. Do que defendeu no Colóquio infere-se que a série seria tanto mais relevante quanta a oportunidade que configuraria de mostrar parte da produção artística coeva em locais onde esta encontrasse menor visibilidade: "il s'agit avant tout de porter un message sur l'art contemporain dans des pays qui n'ont pas une forte tradition dans ce domaine"<sup>931</sup>. É neste âmbito que se pode entender a sua referência ao processo de adesão de Portugal à CEE, por um lado, e à maneira como a esta exposição marcaria uma etapa do CAM como única infraestrutura capaz de defender "les intérêts des artistes portugais tant chez eux qu'à l'étranger"<sup>932</sup>. No mais, diz, este papel era já plenamente cumprido pelo Centro de Arte Moderna.

De facto, como escreve Nuno Grande,

"a Fundação Calouste Gulbenkian (...) ora pela continuidade do seu papel de alter-Estado – agora num regime democratizado – ora pelo redireccionamento da sua estratégia política, (...) manteve um protagonismo insubstituível na difusão e no debate em torno da cultura contemporânea, em Portugal, ao longo das décadas de 70 e 80"<sup>933</sup>.

Um acção da Fundação Calouste Gulbenkian no contexto português que é associada à substituição *de facto* de um Ministério da Cultura. E que, no caso da arte moderna e contemporânea, seria aprofundado com a inauguração do CAM em 1983, respondendo assim a uma urgência, como refere N. Grande, que não havia sido suprida pelo Estado Novo. E, mesmo após a Revolução de 25 de Abril de 1974, encontrava-se ainda no Museu Nacional de Arte Contemporânea um local que "nunca dispusera nem de instalações nem de meios adequados, além de que, após a morte de Diogo de Macedo

---

<sup>930</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00433. [s/r] *Resume des Conclusions...* p. 3.

<sup>931</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00433. [s/r] *Resume des Conclusions...* p. 4.

<sup>932</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00433. [s/r] *Resume des Conclusions...* p. 4.

<sup>933</sup> Grande, N., *Arquitecturas da Cultura...* p. 231.

em 1959, mergulhara no mais irrelevante período da sua história"<sup>934</sup>. Esta situação havia conhecido um breve parêntesis, com a constituição no Porto do Centro de Arte Contemporânea em 1976. Mas este terminaria a sua actividade logo em 1980. Pelo que a decisão da Administração da Fundação Calouste Gulbenkian em avançar para a construção do Centro de Arte Moderna, a 22 de Agosto de 1979, receberia "apesar da polémica (...) o apoio de grande parte da comunidade artística portuguesa, reafirmando a “urgência” do programa gizado pela Fundação"<sup>935</sup>. Programa esse que equivaleria ao cumprimento da sua "missão cosmopolita e progressista"<sup>936</sup>, a que a programação da Sede e do Museu da F. C. Gulbenkian "não respond[ia] por inteiro (...) [n]uma continuada consagração museológica da criação artística do século XX, em particular dos artistas portugueses e, entre estes, dos ex-bolseiros da instituição"<sup>937</sup>.

Ao defender mais tarde a posição da Fundação, "Azeredo Perdigão reafirma[ria] (...) a indispensabilidade do «mecenato» cultural privado, e em particular o da Fundação Calouste Gulbenkian, no futuro democrático do país"<sup>938</sup>. Contudo, tal como escreve Raquel Henriques da Silva, ainda que reportando-se mais precisamente a um momento inicial da constituição do acervo de arte moderna e contemporânea da Fundação Calouste Gulbenkian, até estes anos a Fundação pode ser considerada "simultaneamente causa e consequência"<sup>939</sup> de uma demissão do Estado no financiamento e adopção de políticas culturais consistentes, nomeadamente no que dizia respeito à arte contemporânea<sup>940</sup>.

Como é igualmente referido por K. Geirlandt, é no quadro de uma integração de Portugal num projecto político europeu que se realiza a *Exposição-Diálogo*. Contexto que se pode alargar à própria "abertura do CAM e [à] entrada em funcionamento do ACARTE na primeira metade dos Anos 80", de que "a sua acção, ao sistematicamente

---

<sup>934</sup> Silva, R. H., "A colecção do CAM, um desígnio nacional: divulgar, partilhar e valorizar a arte moderna e contemporânea" in Grande, N. (Ed.), *30 anos Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, p. 125.

<sup>935</sup> Grande, N., *Arquitecturas da Cultura...* p. 231.

<sup>936</sup> Grande, N., *Arquitecturas da Cultura...* p. 233.

<sup>937</sup> Grande, N., *Arquitecturas da Cultura...* p. 233.

<sup>938</sup> Grande, N., *Arquitecturas da Cultura...* p. 235.

<sup>939</sup> Silva, R. H., "A colecção do CAM..." p. 121.

<sup>940</sup> O mesmo defenderá Nuno Grande: "no início da década de 70, o Estado Novo mantinha-se alheado daquela questão, conservando o vetusto e anacrónico Museu Nacional de Arte Contemporânea, situado no Convento de São Francisco, "encerrado para obras", e não programando qualquer outra alternativa congénere, como, o fazia, por exemplo, Georges Pompidou em Paris. Já o recém-inaugurado Museu-Sede da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, parecia constituir o álibi perfeito à contínua desresponsabilização e desinvestimento estatal em novos equipamentos culturais". Grande, N., *Arquitecturas da Cultura...* p. 222.

apresentar e produzir séries sucessivas de eventos de pendor experimental e voltados para o contemporâneo terá um impacto a nível cultural, simbólico e de formação de subjectividades ainda hoje difícil de avaliar"<sup>941</sup>. Correspondia por isso também a uma ideia de modernidade, de que a Europa representaria a dianteira, que Ana Bigotte Vieira sintetiza numa apreensão da Fundação Calouste Gulbenkian enquanto cenário:

"o cenário ajuda a construir não só o objecto que é visto como o sujeito que o vê, produzindo um "nós" e um "eles" cujo encontro encena. E nisto constrói as relações que aí terão lugar: a expectativa face ao que é visto, a decepção, a necessidade, face à putativa mudez dos objectos, do esclarecimento dos especialistas, o fervor com que estes são recebidos. Vista sob este prisma a Fundação, enquanto espaço institucional, encenaria então, desde o início, um contacto com a modernidade permitida num país onde esta ficaria discursivamente de fora"<sup>942</sup>.

É este posicionamento de Portugal, como estando "discursivamente de fora" da modernidade, que encontra reverberação na ausência do país dos circuitos internacionais da arte contemporânea. Afastamento que se infere das palavras de K. Geirlandt no Colóquio com que termina o programa da *Exposição-Diálogo*.

Disto mesmo se dará conta na crítica à exposição, ainda que por duas vias diferentes. No caso da imprensa portuguesa, a *Exposição-Diálogo* é bastante valorizada como ocasião única de ver obras de arte contemporânea que não haviam sido expostas em Portugal. Todavia, a representação do CAM levará a que a crítica não seja unânime quanto à exposição no seu todo, apontando mesmo a existência de algumas lacunas tendo em conta o panorama internacional. No mais, tendo em conta a recente criação do Centro de Arte Moderna, era possível por esta altura encetar uma crítica ao museu enquanto instituição. Uma contracultura que até aí, como refere N. Grande, havia estado reduzida a "museus de arte antiga e de artes decorativas, de formulação oitocentista"<sup>943</sup>. Oposição que se verificará especialmente no caso da representação portuguesa, enquadrada por uma reacção ao programa que vinha sendo seguido por J. S. Ribeiro, cujas "primeiras exposições (...) ilustravam, quase sempre com as melhores obras, o modelo *franciano*, como se este fosse a verdade inquestionável da produção artística

---

<sup>941</sup> Vieira, A. B., *No Aleph: para um olhar sobre Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989*. Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação. FCSH-NOVA, 2016, p. 76.

<sup>942</sup> Vieira, A. B., *No Aleph...* pp. 154-155.

<sup>943</sup> Grande, N., *Arquitecturas da Cultura...* p. 225



portuguesa"<sup>944</sup>. Exigindo-se assim, no fundo, uma actualização do discurso expositivo que não se confirmaria igualmente na selecção de obras para a *Exposição-Diálogo* e que, como se verá no subcapítulo seguinte, era acusada de não integrar qualquer artista com menos de quarenta anos<sup>945</sup>. Além do mais, a escolha de artistas portugueses em exclusivo contrastava ainda com a programação do ACARTE, que não havia incluído apenas peças de autores portugueses. Tal poder-se-á ter devido à organização conjunta deste programa entre Madalena Azeredo Perdigão e outros directores dos museus participantes. Porém, as diferentes opções não deixam de ser significativas, principalmente tendo em conta o reparo que será feito pela crítica portuguesa à ausência da colecção de arte britânica na representação do CAM.

Já do ponto de vista da imprensa estrangeira há uma clara oposição entre a importância conferida a um projecto nestes moldes e um tom bastante crítico, senão demolidor, quanto à sua relevância e ao cumprimento dos objectivos a que se propunha. É precisamente num destes casos, em que a exposição é abordada num tom bastante negativo, que se ressalva que num país como Portugal, alheado que estaria dos circuitos da arte contemporânea, talvez um evento desta natureza pudesse ser relevante. Como reacção, a crítica em imprensa estrangeira à *Exposição-Diálogo* será aliás reduzida no último colóquio a uma caracterização como "faible et décevante", dizendo-se mesmo que "ces journalistes n'ayant pas compris les buts de l'Exposition-dialogue"<sup>946</sup>.

É precisamente a crítica à *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* que se abordará no próxima subcapítulo. Ao longo das páginas anteriores procurou-se dar conta de algumas das tensões, discussões e posicionamentos evidenciados nesta exposição. Para tal teve-se como referência os textos do *Catálogo-Dossier* e dois dos colóquios realizados no âmbito da *Exposição-Diálogo*. Algumas das questões aqui levantadas haviam já sido pressentidas ao longo das reuniões preparatórias. Mas não era apenas na preparação desta exposição – quer nas reuniões da Comissão Organizadora, quer mesmo nas reuniões do Conselho para a Cooperação Cultural –, na redacção dos textos que integrariam o *Catálogo-Dossier* ou mesmos nos colóquios que a iniciativa do Conselho da Europa parecia não resistir aos diversos confrontos e discussões que provocara. Como se verá, a própria crítica,

---

<sup>944</sup> Silva, R. H., "A colecção do CAM... p. 125. Itálico no original.

<sup>945</sup> No que diz respeito aos artistas seleccionados para a representação portuguesa, esta era composta por Ângelo de Sousa, Costa Pinheiro, Jorge Martins, Júlio Pomar, Lourdes Castro e Paula Rego.

<sup>946</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00433. [s/r] *Resume des Conclusions...* p. 2.

publicada em Portugal ou no estrangeiro, também não foi unânime.

### 3.3 – Da "OCASIÃO ÚNICA" ao "brouhahaha": a crítica à *Exposição-Diálogo*

Como se pôde referir em síntese no sub-capítulo anterior, a crítica à *Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* foi bastante desigual. Num contexto internacional assume em três casos um tom bastante negativo, por via da proposta de R. Berger ou como consequência da mudança do modelo expositivo. Em contraponto a esta recepção problemática da *Exposição-Diálogo* são publicados em imprensa estrangeira dois artigos<sup>947</sup>. Num âmbito nacional, a crítica é sobretudo direccionada às opções tomadas em relação à representação do Centro de Arte Moderna. No entanto, a possibilidade de dar a ver em Portugal alguma da produção artística estrangeira mais recente ajudará a valorizar a *Exposição-Diálogo*, ainda que se lhe sejam apontadas ausências, lacunas ou até incoerência interna. De resto, parte da crítica portuguesa foca igualmente o programa paralelo, sugerido também pela Fundação Calouste Gulbenkian a algumas galerias sedeadas em Lisboa<sup>948</sup>.

#### A crítica à *Exposição-Diálogo* em Portugal

Começando pelas publicações em território nacional, José-Augusto França, no *Diário de Lisboa*<sup>949</sup>, a 16 de Abril de 1985, faz uma primeira abordagem à exposição onde questionara o peso dado à participação americana, ao mesmo tempo que critica a opção pelo Centro de Arte Moderna de expôr exclusivamente autores nacionais. Neste sentido, considera haver um diálogo entre os restantes sete museus e um monólogo por parte do CAM, uma vez que apenas este optou por seleccionar exclusivamente artistas nacionais. Crítica que se aprofunda ao pesar a ausência de um representante inglês na

<sup>947</sup> I. Suboti publica na ex-Jugoslávia dois artigos idênticos, focando-se em corpo de texto apenas um.

<sup>948</sup> A programação a cargo do Serviço ACARTE é em geral bastante mais valorizada, porém este programa não será aqui abordado pelas razões já aduzidas na Introdução a esta tese. Para uma consulta da crítica ao programa ACARTE ver: Vieira, A. B., *No Aleph...* pp. 242-249.

<sup>949</sup> Apesar da pesquisa na Hemeroteca de Lisboa não foi possível encontrar este artigo, dando-se aqui conta do panorama que J.-A. França traça a partir do texto publicado na *Colóquio-Artes*.

exposição<sup>950</sup> que poderia ser esbatida pela presença de obras da colecção de arte britânica do seu acervo, assim favorecendo o panorama dialogal pretendido. Na *Colóquio-Artes*<sup>951</sup>, já perto do fecho da exposição, esta crítica é inicialmente colocada em segundo plano, chegando mesmo a designar esta exposição como uma "feliz iniciativa"<sup>952</sup>, remetendo os problemas que havia elencado para o primeiro texto do Diário de Lisboa, do qual deixa anotada a data de publicação. Na revista da Fundação Calouste Gulbenkian, apresenta os objectivos do projecto do Conselho da Europa, fazendo depois um percurso pelas várias obras aí apresentadas, num tom aparentemente amenizado em relação ao primeiro, eventualmente pela revista em que publica. Perto do final do artigo, elabora um paralelo entre a fotografia e a pintura, introduzindo a possibilidade de se ter seleccionado Noronha da Costa, por exemplo, e notando a quase ausência de vídeo-arte ou de artes computacionais, referindo em sequência o regresso à pintura a partir de finais da década de 1970<sup>953</sup>.

Todavia, J.-A. França vai passar por alguns dos problemas que identificara no texto anterior. Um deles remete para a pouca representatividade de artistas franceses, o que considera "efeito de uma política antiparisiense que muitos museus sustentam"<sup>954</sup>, faltando também espanhóis, suíços ou ingleses. Outro, ainda que dependente de "um processo de sondagem"<sup>955</sup> com que caracteriza a exposição, redundava numa apresentação cujo resultado era "especialmente aleatório"<sup>956</sup>. Por fim, ainda na sequência desta caracterização geral no início do artigo, denuncia a "situação específica do mercado ocidental pro-americanizado que, obviamente os museus europeus reflectem em seus jogos de sedução quando não de dependência"<sup>957</sup>. O que coloca em oposição a escolha de autores norte-americanos por "seis dos oito museus (...), sem qualquer espírito de exclusividade europeia, bem oposto ao que nos Estados Unidos sopra"<sup>958</sup>.

Já perto do final do seu texto J.-A. França endurece o discurso, mirando mesmo

---

<sup>950</sup> Como já antes se constatou, a Tate Gallery foi convidada a participar mas declinou o convite.

<sup>951</sup> França, J.-A., "Diálogo em Lisboa". *Colóquio-Artes*, nº 65, 2ª série, 27º ano, Junho de 1985, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 5-15.

<sup>952</sup> França, J.-A., "Diálogo em Lisboa"... p. 5.

<sup>953</sup> França, J.-A., "Diálogo em Lisboa"... p. 14.

<sup>954</sup> França, J.-A., "Diálogo em Lisboa"... p. 6. Ainda que, segundo os seus cálculos, estes contassem cerca de 4,5% do número de artistas expostos. O que estava longe de poder ser considerado um número assim tão reduzido face a outras nacionalidades muito mais sub-representadas.

<sup>955</sup> França, J.-A., "Diálogo em Lisboa"... p. 6.

<sup>956</sup> França, J.-A., "Diálogo em Lisboa"... p. 6.

<sup>957</sup> França, J.-A., "Diálogo em Lisboa"... p. 6.

<sup>958</sup> França, J.-A., "Diálogo em Lisboa"... p. 6.

os directores dos museus presentes em Lisboa, regressando a esta oposição entre geografias, mesmo às europeias, onde acaba por distinguir duas grandes áreas. Uma que se depreende composta pelas ausências que identificara – França, Inglaterra, Espanha ou Suíça, com insistência na produção artística francesa -, outra constituída por "alemães, italianos, austríacos e belgas ou americanos"<sup>959</sup>, pintores e pintura "à moda de um novo expressionismo de vários nomes, conforme os sítios onde se pratica, teoriza e vende"<sup>960</sup>. Ideia que reforçará mesmo a terminar, depois de recorrer à distinção entre ideias que duram apenas o curto prazo, movimentos "lentos e profundos"<sup>961</sup> detectáveis no médio prazo e conclusões de longo prazo ainda por retirar<sup>962</sup>:

"longos prazos não podemos vê-los tão cedo. Estes, porém, nunca podem nascer «popmente» ou «badmente», da simples exploração publicitária duma ideia, e, entre o fácil e o que parece fácil, há sempre uma intransponível diferença de dificuldade. Os directores de museus, após os críticos, devem ser pelo menos os terceiros a sabê-lo..."<sup>963</sup>.

Os terceiros, pois os primeiros eram os artistas, que "ao diálogo entabulado por (...) oito museus sobrepõe[m] o diálogo que diariamente [têm] com a sua obra"<sup>964</sup>. J.-A. França parece querer criticar acima de tudo uma "sociologia da arte, de que a museologia é um ramo importante"<sup>965</sup>, mas que não termina neste. Antes devendo "começar pelo próprio acto de criação, ou seja pelo momento múltiplo e absoluto e absurdo em que a obra nasce – mas com certeza que não por ouvir dizer ou por ver como os outros fazem e vendem, em publicidades de magazines de arte"<sup>966</sup>. Como se verá adiante, P. Restany irá colocar em causa a possibilidade sequer dos vários agentes do campo da arte actuarem fora de uma dinâmica de que o funcionamento de mercado era já um dado adquirido. Já J.-A. França baseia-se neste para criticar, a um tempo, a selecção de obras para a *Exposição-Diálogo* e a afirmação de práticas artísticas que apenas considera enquanto fenómenos de tempo curto.

Alexandre Pomar, na *Revista* do semanário *Expresso* de 30 de Março de 1985,

<sup>959</sup> França, J.-A., "Diálogo em Lisboa"... p. 14.

<sup>960</sup> França, J.-A., "Diálogo em Lisboa"... p. 14.

<sup>961</sup> França, J.-A., "Diálogo em Lisboa"... p. 15.

<sup>962</sup> Distinção entre três tempos, também ela de origem francesa, proposta por Fernand Braudel. Cf. Braudel, F., "Histoire et Sciences sociales: La longue durée". *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 13º ano, nº. 4. Lyon: Persée, 1958, pp. 725-753.

<sup>963</sup> França, J.-A., "Diálogo em Lisboa"... p. 15.

<sup>964</sup> França, J.-A., "Diálogo em Lisboa"... p. 15.

<sup>965</sup> França, J.-A., "Diálogo em Lisboa"... p. 15.

<sup>966</sup> França, J.-A., "Diálogo em Lisboa"... p. 15.

começa por destacar o carácter único do “mais vasto conjunto de obras recentes que por cá jamais se pôde ver”<sup>967</sup>, reforçando no final que “quanto às presenças internacionais, trata-se de uma oportunidade excepcional, mesmo se com lacunas e algumas presenças menos justificadas, de indispensável actualização”<sup>968</sup>. Focando os objectivos a que exposição se propunha, nomeadamente o da confrontação de políticas museológicas, adianta ainda que “a intensa circulação internacional de influências e pessoas entre as principais galerias, a crítica, as grandes bienais e as direcções dos museus condicionarão (...) a eficácia da iniciativa”<sup>969</sup>. De facto, para A. Pomar não era certo que ocorresse uma segunda edição, e o “desinteresse ou impossibilidade de participação a Tate Gallery e do Centro Pompidou”<sup>970</sup> reduzia desde logo o impacto desta primeira exposição. Contudo, abria possibilidades de debate sobre a museologia do tempo, acabando por mostrar as fragilidades da colecção e da representação do CAM e da “penúria nacional”<sup>971</sup>, num contexto em que os museus de arte moderna participam já “nos processos de revelação e consagração dos artistas”<sup>972</sup> temporalmente cada vez mais curtos. É neste sentido que denuncia a demissão do Estado central e dos municípios no que a políticas culturais dizia respeito, restando apenas a Fundação Calouste Gulbenkian que, “isolada, sem concorrência e à margem de debates (...), faz o que quer e pode, mas faz pouco, como se vê no confronto com os museus que agora acolhe”<sup>973</sup>.

Na mesma edição da *Revista Expresso*, José Luís Porfírio escreve um artigo com o título «Exposição diálogo»: Pré-visão<sup>974</sup>, onde partilha algumas críticas de A. Pomar no que dizia respeito sobretudo à representação portuguesa. Mas também o facto desta ser uma “OCASIÃO ÚNICA”<sup>975</sup>, assim mesmo em maiúsculas, pese embora configurasse “um discurso com falhas óbvias (...) nem percurso nem antologia, antes simples soma, não pensada unitariamente, mas organizada unitariamente”<sup>976</sup>. É este também praticamente o único artigo em que se dá o panorama das escolhas por museu e se refere a distribuição da exposição pelos espaços da Fundação Calouste Gulbenkian. Daquela enumeração destaca-se o peso de artistas nacionais no caso português, mas

<sup>967</sup> Pomar, A. “Oito museus menos um”. *Revista Expresso*, 30 de Março de 1985, p. 39-R.

<sup>968</sup> Pomar, A. “Oito museus menos um”... p. 39-R.

<sup>969</sup> Pomar, A. “Oito museus menos um”... p. 39-R.

<sup>970</sup> Pomar, A. “Oito museus menos um”... p. 39-R.

<sup>971</sup> Pomar, A. “Oito museus menos um”... p. 39-R.

<sup>972</sup> Pomar, A. “Oito museus menos um”... p. 39-R.

<sup>973</sup> Pomar, A. “Oito museus menos um”... p. 39-R.

<sup>974</sup> Porfírio, J. L., “«Exposição diálogo»: Pré-visão” in *Revista Expresso*, 30 de Março de 1985, p. 37 R - 39-R.

<sup>975</sup> Porfírio, J. L., “«Exposição diálogo»: Pré-visão”... p. 37 R.

<sup>976</sup> Porfírio, J. L., “«Exposição diálogo»: Pré-visão”... p. 37 R..

também no italiano – "aposta quase inteiramente nacionalista"<sup>977</sup> -, já menor na representação norueguesa ou sueca. Estas duas últimas, porém, faziam valer respectivamente a junção às suas selecções do "pós-guerra francês, Dubuffet e Soulages, Jorn, o único Cobra a figurar na exposição"<sup>978</sup> e "a participação americana (...) com Oldenbourg, Rauschenberg, Johns e Le Witt"<sup>979</sup>. Já no que dizia respeito à distribuição das obras, ao edifício Sede estava reservada a secção documental, com os auto-retratos dos museus, e a pintura. J. L. Porfírio notava que as galerias da Fundação eram nalguns casos pequenas para a exibição de algumas das obras aí presentes. No CAM, para além da fotografia na galeria inferior, o autor reforçava o "ver aquela grande nave numa função próxima da sua concepção inicial, sem um espaço compartimentado para pendurar pintura, cheia de coisas, objectos, minimais e maximais, atitudes, máquinas, registos, algumas esculturas também e pintura, porque não?"<sup>980</sup>.

### A manifestação de um confronto

Na *Revista Expresso* de 3 de Agosto de 1985 A. Pomar e J. L. Porfírio fazem uma revista da temporada de exposições entre o Verão de 1984 e o do ano seguinte, regressando ao problema aqui colocado pela utilização dos espaços do CAM. Ambos consideravam a *Exposição-Diálogo* o acontecimento da temporada, contudo o que é mais relevante nos dois textos é o modo como ajudam a situar o campo da arte em Portugal. Neste sentido, a visibilidade que a exposição do Conselho da Europa trouxera a um outro arranjo das galerias e da nave do Centro de Arte Moderna sustentava um discurso que, nos dois casos, trazia à superfície uma divisão fundamental. De um lado desta cisão encontrava-se o poder de facto da Fundação Calouste Gulbenkian<sup>981</sup>, como único agente com poderio económico e infra-estruturas capazes de trazer a um público mais generalizado uma visão sobre a arte, nacional e internacional. Porém, não obstante a programação de exposições como a realizada com o Museu de Eindhoven, ainda em 1984, ou a exposição dedicada a Arshile Gorky, ambas sob comissariado externo à Fundação<sup>982</sup>, demonstravam-se mais uma vez as falhas da colecção de arte moderna e

---

<sup>977</sup> Porfírio, J. L., "«Exposição diálogo»: Pré-visão"... p. 38 R.

<sup>978</sup> Porfírio, J. L., "«Exposição diálogo»: Pré-visão"... p. 38 R.

<sup>979</sup> Porfírio, J. L., "«Exposição diálogo»: Pré-visão"... p. 38 R.

<sup>980</sup> Porfírio, J. L., "«Exposição diálogo»: Pré-visão"... p. 39 R.

<sup>981</sup> Cf. Porfírio, J. L., "O panorama local e um desafio importado". *Revista Expresso*, 3 de Agosto de 1985, p. 41 R.

<sup>982</sup> Cf. Porfírio, J. L., "O panorama local e um desafio importado"... p. 40 R.

contemporânea do CAM. Também por esta razão, segundo A. Pomar, na exposição que inaugurou após o encerramento da *Exposição-Diálogo* "reduziu-se a representação dos artistas surgidos nos últimos cinco anos num total de 25 anos, a uma proporção ridícula e absurdamente seleccionada"<sup>983</sup>. Parecia assim ficar-se por uma visão da arte que esquecia mesmo antigos bolseiros da Fundação. Não dando especial relevância

"à ruptura neo-figurativa dos anos 60 (...) sobrepôs-se às mutações subsequentes a lógica da dicotomia figuração – abstracção, prolongada até à actualidade, afirmando erradamente uma continuidade da prática pictural sobre os objectos, os ambientes, as instalações dos anos 70. (...) O **monólogo** é mais gritante depois do «**Diálogo**» que neste mesmo espaço antecedeu esta selecção. A dinâmica da última temporada desmente-lhe a eficácia, e é no terreno, nas salas de exposições, que o confronto assim tornado manifesto se vai continuar a clarificar"<sup>984</sup>.

Um confronto, concretizara antes A. Pomar, entre um contexto português que se vinha modificando e um "discurso crítico preso a valores definidos nas décadas de 50 e 70"<sup>985</sup> e que, embora viesse a perder terreno na crítica impressa, acedia a "lugares de poder da Universidade às instâncias de representação e decisão (a AICA, a SNBA, os juris (sic), as funções de consulta oficial e da Gulbenkian)"<sup>986</sup>. Esta mudança de contexto exprimia-se de diversas maneiras, ainda que tivesse um agente comum: a própria Fundação Calouste Gulbenkian. Colocada do outro lado da barricada por segundo os críticos não corresponder com os seus quadros internos a uma mudança de práticas, quer pela avaliação artística, quer pela curadoria; na mesma face da mudança por, através de exposições que trazia do estrangeiro, participar num movimento de internacionalização e abertura do país, mesmo que este sofresse de alguma entropia. No mais, dada a ausência tantas vezes repetida de uma acção empenhada por parte do Estado nas suas diversas instâncias administrativas – nacional, distrital e concelhia -, aquela abertura não se poderia realizar sem o trabalho da própria Fundação – ou seria ainda mais dificultada. Era sobre a Fundação C. Gulbenkian que por vezes recaía o ónus

---

<sup>983</sup> Pomar, A., "Do «Diálogo» ao confronto" in *Revista Expresso*, 3 de Agosto de 1985, p. 42 R.

<sup>984</sup> Pomar, A., "Do «Diálogo» ao confronto" ... p. 42 R. Negritos no original. Sobre esta exposição escreve J. L. Porfírio: "Mais uma exposição para nos esclarecer sobre o poder e as limitações gulbenkiânicas?". Porfírio, J. L., "O panorama local e um desafio importado" ... p. 40 R.

<sup>985</sup> Pomar, A., "Do «Diálogo» ao confronto" ... p. 42 R.

<sup>986</sup> Pomar, A., "Do «Diálogo» ao confronto" ... p. 42 R.

da demissão estatal, por se encontrar ali um escape à sua inoperância<sup>987</sup>, mesmo que J. L. Porfírio destaque positivamente uma exposição itinerante, organizada segundo o critério pelo Ministério da Cultura e que circularia por Portugal e "várias cidades europeias"<sup>988</sup>: *Aspectos do Desenho Contemporâneo em Portugal*.

Esta percepção da impossibilidade de uma abertura do país ou do seu meio artístico sem o contributo da Fundação Calouste Gulbenkian resulta igualmente da revisão da temporada por ambos os críticos. Dos destaques de um conjunto de exposições individuais destacadas por J. L. Porfírio<sup>989</sup>, é também com a programação da Fundação C. Gulbenkian que, entre o ano de 1984 e 1985, se parecia sentir um incremento dos contactos com o estrangeiro. Para além das duas exposições já referidas, são programadas outras duas que não se reduzem aliás à Europa Ocidental. Como dá conta J. L. Porfírio através das exposições *Paraíso Perdido – Paraíso Reencontrado*<sup>990</sup>, com a representação norte-americana à anterior edição da Bienal de Veneza, e uma individual de Ilia Glazounov, "lamentável exposição do «oficial» soviético (...) que, ao contrário de outros fretes diplomáticos (...) ocupou os espaços «nobres» das galerias"<sup>991</sup> da Fundação.

Mas será também no programa paralelo à *Exposição-Diálogo*, desenvolvido a pedido da Fundação para que coincidissem com esta, que se irão realizar algumas das apresentações referenciadas na *Revista Expresso*. São os casos da Módulo ou da Diferença, que mereceram boas críticas por J. L. Porfírio e, em geral, pela restante imprensa que abordou este programa. Sobre a exposição na Módulo, *Tempos de Memória*<sup>992</sup>, a única que apresentava artistas estrangeiros<sup>993</sup>, A. Pomar redige um artigo, na *Revista Expresso* de 30 de Março de 1985, onde se pode entrever uma crítica implícita à *Exposição-Diálogo* em várias das suas dimensões:

"(...) organizou a galeria não apenas uma colectiva mas uma sua «exposição-

---

<sup>987</sup> Cf. Pinharanda, J., "Portugal na Europa". *JL – Jornal de letras, artes e ideias*, ano V, nº 143, 2 a 8 Abril de 1985, p. 3.

<sup>988</sup> Porfírio, J. L., "O panorama local e um desafio importado"... p. 40 R.

<sup>989</sup> Não se elencam os destaques nesta tese. Porém, todas as exposições são de artistas portugueses.

<sup>990</sup> Cf. Porfírio, J. L., "O panorama local e um desafio importado"... p. 40 R.

<sup>991</sup> Porfírio, J. L., "O panorama local e um desafio importado"... p. 40 R.

<sup>992</sup> Segundo notícia o Diário de Notícias de 22 de Março de 1985, "a exposição organiza-se como uma reflexão sobre um aspecto tido por pertinente na arte contemporânea e concretamente sobre o papel da memória colectiva ou individual coo elemento gerador do processo criativo". Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. S/a, "Galerias vão apresentar colectivas em paralelo com a mostra do CAM". *Diário de Notícias*, 22 de Março de 1985, s/p.

<sup>993</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. S/a, "Galerias vão apresentar colectivas...



diálogo», à sua escala, paralela e indispensável. Serviu-se de peças já há anos aí apresentadas (...). Memória de uma prática de expôr que é simultaneamente acto renovado de prospecção. Diálogo entre processos e suportes e também entre distintas gerações ou linguagens; diálogo entre portugueses e estrangeiros, com estrangeirados pelo meio como é conveniente. Reencontro de procuras estéticas sobre rupturas que se julgaram definitivas (...). Aqui a diversidade não se reduz a qualquer hipótese principal de leitura, nem é ocasional e heteróclita reunião. Mais do que uma ordem ou uma chave, esta admirável exposição tem uma assinatura, a de um galerista, Mário Teixeira da Silva"<sup>994</sup>.

Se a Fundação Calouste Gulbenkian seria incontornável neste panorama de abertura ao mundo, quanto mais não fosse pelo peso específico que assumia em Portugal, é também em parte contra ela que parece registar-se esta valorização do trabalho de várias galerias. A este propósito J. L. Porfírio escreve mesmo que "o dinamismo e a imaginação de instituições de reduzida dimensão (...) põe graves problemas quanto a associações ou instituições mais avantajadas, senão em dinheiro, pelo menos em espaço e responsabilidades"<sup>995</sup>. E A. Pomar concretizará:

"A mutação da situação prolonga-se na observação do novo lugar ocupado pelas galerias, não redutível a qualquer consideração apressada sobre o mercado e a «restauração» capitalista. (...) Foi na Módulos e nos Cómicos que se sucedeu ininterruptamente a demonstração de que existem novas poéticas e práticas visuais; foi na Diferença, 111, EMI/Valentim de Carvalho e Quadrum, em Lisboa, que as linguagens mais recentes puderam conviver com alguns fortes sinais de permanência de criadores afirmados em décadas anteriores. O facto de alguns galeristas terem estado na primeira linha do entendimento de uma situação renovada avalia-se também num fenómeno que deve ser visto como simétrico à importação de informação referida no início: a procura de circulação no exterior"<sup>996</sup>.

Esta tentativa de internacionalização consubstanciava-se, segundo A. Pomar, na "imponente participação no ARCO'85"<sup>997</sup> e no intensificar de relações com galerias estrangeiras. Dando lugar a um contexto em que o trabalho artístico de portugueses ou realizado em Portugal "se encontra em situação de poder aceder ao confronto

<sup>994</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Pomar, A., "Diálogo paralelo". *Revista Expresso*, 30 de Março de 1985, s/p.

<sup>995</sup> Porfírio, J. L., "O panorama local e um desafio importado"... p. 40 R.

<sup>996</sup> Pomar, A., "Do «Diálogo» ao confronto"... p. 42 R.

<sup>997</sup> Pomar, A., "Do «Diálogo» ao confronto"... p. 42 R.

internacional. (Os casos de Paula Rego, a partir de Londres, ou de Julião Sarmento (...), a partir de Lisboa, podem ter natural sequência numa conjuntura de acelerada procura e descentramento relativo"<sup>998</sup>. Assim dando conta não só de uma tentativa de internacionalização, mas também de um desenvolvimento, aparentemente efectivo, do mercado da arte em Portugal. Isto após um primeiro período de intensificação, em finais da década de 1960, que havia sido interrompido na sequência das graves crises financeiras de inícios dos anos 1970, do processo que se seguiu imediatamente ao 25 de Abril de 1974 e que não encontraria na mudança de década um desenvolvimento económico capaz de o sustentar.

Ainda que num posicionamento mais expectante, é também perante a perspectiva de uma mudança do campo da arte em Portugal que João Pinharanda se refere à *Exposição-Diálogo*. Para além de redigir dois artigos em co-autoria com Alexandre Melo, onde traçam um panorama da exposição na Fundação Calouste Gulbenkian<sup>999</sup> e do programa paralelo<sup>1000</sup>, que aqui não serão desenvolvidos, é na sua coluna de opinião no *Jornal de Letras* que amiúde se vai referindo às questões também levantadas por J. L. Porfírio e A. Pomar. Logo na primeira coluna que assina após a inauguração da exposição do Conselho da Europa, J. Pinharanda deixa uma questão que parte da divisão esboçada acima. Assim, interessa-lhe perceber se a *Exposição-Diálogo* terá alguma utilidade a alguém, no sentido de se esclarecer "se a dinâmica que parece transparecer daqueles museus (...) é transformável em quaisquer energias ou (...) será apenas mais um acto de cortesia, encenado para o exterior"<sup>1001</sup>. Deste modo, aquela expectativa é consubstanciada por um dado comum aos textos anteriores: a necessidade de uma alternativa à própria Fundação Calouste Gulbenkian, que J. Pinharanda encontra no Palácio Foz e numa "situação de grande vigor sociológico e qualidade de trabalho"<sup>1002</sup> de novos artistas, galerias e público. Porém, apesar daquele "vigor" e de alguma "esperança", tanto a pertinência da *Exposição-Diálogo*, como o panorama coevo que daí resulta e que aprofundará mesmo no final do seu texto, é desolador. "Certamente que merecemos esta «Exposição-Diálogo», mas como uma criança merece a escolaridade obrigatória", confirmando por fim:

---

<sup>998</sup> Pomar, A., "Do «Diálogo» ao confronto"... p. 42 R.

<sup>999</sup> Melo, A.; Pinharanda, J., "Arte Contemporânea: diálogos de percurso". *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano V, nº 143, 2 a 8 Abril de 1985, pp. 8-9.

<sup>1000</sup> Melo, A.; Pinharanda, J., "Arte Contemporânea: diálogos de percurso"... p. 3.

<sup>1001</sup> Melo, A.; Pinharanda, J., "Arte Contemporânea: diálogos de percurso"... p. 3.

<sup>1002</sup> Melo, A.; Pinharanda, J., "Arte Contemporânea: diálogos de percurso"... p. 3.

"se por modos internos não aprendemos a olhar e a erguer colecções nacionais e internacionais acertadas no tempo, a organizar exposições temáticas de conteúdo histórico (...) ou de desenvolvimento puramente metafórico, teremos de esperar mais vinte anos, até que este ciclo (...) percorra as duas dezenas de membros do Conselho da Europa, para por volta de 2004 podermos ver em Portugal a arte ocidental das duas últimas décadas do século"<sup>1003</sup>.

Se esta previsão de J. Pinharanda não se confirmou de facto, tão pouco o seu ponto de partida se afastava do quadro geral que é dado nas várias críticas que se reportam à *Exposição-Diálogo* e ao posicionamento de Portugal perante a Europa e o mundo. Num limbo entre um fechamento anterior e uma abertura nos anos após a revolução de 1974, que se discutia num contexto em que a República dava os passos finais para a assinatura do acordo de adesão à CEE a que aliás o próprio *Jornal de Letras* dará bastante relevo ao longo das suas edições deste ano de 1985. Porém, se a princípio se mantinha expectante sobre a dinâmica predominante num campo da arte definido naqueles termos, J. Pinharanda desfaz qualquer dúvida ainda antes do encerramento da exposição co-organizada pelo Centro de Arte Moderna.

No início de Junho, assina um texto<sup>1004</sup> em que parece começar por desfazer a noção de provincianismo, dizendo-a no fundo definição para tudo e para nada. O que lhe interessava efectivamente entre *A especificidade nacional ou a afirmação individual* – que dá título à sua coluna de opinião daquele número do *Jornal de Letras* – é que "um valor cultural e de sensibilidade não é, em abstracto, fraco ou forte. Tal classificação nasce (...) da capacidade que cada país demonstra em impor tais valores (nacionais ou individuais)"<sup>1005</sup>. Neste sentido, afirma-se "em bloco, quando a «imagem cultural de marca» desse país é correctamente colocada no mercado internacional – tal e qual como os valores turísticos"<sup>1006</sup>. Todavia, avançava, não era já possível afirmar "especificidades culturais únicas", dada a compressão do tempo e do espaço que impedia qualquer fechamento e que obrigava a que, nos termos que definiam aquela compressão – velocidade e universalidade – cada obra ou percurso artístico se apresentasse por si como relevante "num sistema de significação e consumo

---

<sup>1003</sup> Melo, A.; Pinharanda, J., "Arte Contemporânea: diálogos de percurso"... p. 3.

<sup>1004</sup> Pinharanda, J., "A especificidade nacional ou a afirmação individual". *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano V, nº 152, 4-10 Junho de 1985, p. 7.

<sup>1005</sup> Pinharanda, J., "A especificidade nacional ou a afirmação individual"... p. 7.

<sup>1006</sup> Pinharanda, J., "A especificidade nacional ou a afirmação individual"... p. 7.

internacionais"<sup>1007</sup>. Uma vez que o panorama interno não aparentava alterar-se de modo a que se desse "a afirmação internacional dos artistas portugueses enquanto elementos de um sistema cultural portador/possuidor de personalidade própria"<sup>1008</sup>, aquela internacionalização apenas seria possível individualmente.

Sem chegar à mesma conclusão, ainda que por certo não muito longe desta, Bernardo Pinto de Almeida procurava pensar o momento que se vivia em 1985. Fazia-o sobretudo a partir da representação de galerias portuguesas na ARCO'85, que A. Pomar considerara imponente. Para B. P. Almeida a situação era porém contrária à descrita na *Revista Expresso*. Num artigo que tem como pedra de toque um *Agora que nos prometem a Europa...*<sup>1009</sup> que o intitula, começa por fazer uma distinção entre dois tipos culturais que de um ou outro modo haviam sobrevivido à Revolução dos Cravos: as culturas arregimentadas e as culturas de resistência. As primeiras, burocráticas que eram, haviam encontrado melhor ou pior o seu espaço na reordenação subsequente do país; as segundas tinham um traço comum aparentemente paradoxal, o individualismo. Este era fruto de um isolamento auto-imposto por emigração. Ou, para os que haviam permanecido em Portugal, por reclusão ou por obedecerem a uma prática com um alvo interno muito claro, que por isso não potenciava a ligação a transformações culturais internacionais e mais vastas. Para além disso, caído o referente externo a que se opunham, o Estado Novo, mais se havia aprofundado aquele individualismo, disfarçado que era por uma opção estratégica comum. Neste sentido, B. P. Almeida considera ter bastante significado que na *Exposição-Diálogo* todos os artistas da representação portuguesa vivessem no estrangeiro e que, entre estes, não se encontrassem artistas com menos de quarenta anos. O que sucedia nas obras seleccionadas por outros museus, "atestando uma abertura bem diversa às novas gerações como às correntes internacionais"<sup>1010</sup>.

Para o autor, o 25 de Abril da 1974 havia, "evidencia[do] a ausência de uma estrutura capaz de funcionar em termos de projecção europeia da nossa cultura. E mais de dez anos decorridos, nada de concreto foi feito para transformar esta condição"<sup>1011</sup>.

---

<sup>1007</sup> Pinharanda, J., "A especificidade nacional ou a afirmação individual"... p. 7.

<sup>1008</sup> Pinharanda, J., "A especificidade nacional ou a afirmação individual"... p. 7.

<sup>1009</sup> Almeida, B. P., "Agora que nos prometem a Europa...". *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano V, nº 144, 9-15 de Abril de 1985, pp. 20-21.

<sup>1010</sup> Almeida, B. P., "Agora que nos prometem a Europa..."... p. 21.

<sup>1011</sup> Almeida, B. P., "Agora que nos prometem a Europa..."... p. 21.

Sendo que faltavam criar "os laços culturais"<sup>1012</sup> que fariam da adesão à CEE uma "medida de aceção meramente político-económica"<sup>1013</sup>. É neste ponto que o autor se vai distanciar parcialmente do texto de A. Pomar e aproximar do de J. Pinharanda, de resto ambos publicados posteriormente. Não que as presenças de galerias portuguesas na ARCO'85 se baseassem em propostas artísticas deslocadas de um contexto internacional, mas porque estavam longe de ser imponentes,

"algo perdida[s] no contexto de um jogo decisivamente mercantil, onde sobretudo contava a possibilidade de poder competir, em aproximada igualdade de circunstâncias, entre diversas propostas solidamente apoiadas por galerias economicamente mais fortes e combativas, prestigiadas por uma actividade já rotineira, independentemente da qualidade das propostas estéticas"<sup>1014</sup>.

Segundo B. P. Almeida, traçando-se aqui a tangente entre o seu texto e o de J. Pinharanda, este contexto apenas seria ultrapassável se "as entidades ditas responsáveis pelos nossos destinos culturais"<sup>1015</sup> actuassem. O que ao tempo parecia estar longe de se verificar. De resto, tal como o horizonte de 2004 de J. Pinharanda, também este seria desmentido a partir da década seguinte, mesmo que timidamente, com iniciativas dependentes do Estado, nas suas várias instâncias administrativas, como o Europália e algumas organizações por cidades portuguesas da Capital Europeia da Cultura, a que se adicionaria a Fundação de Serralves, a reabertura do Museu Nacional de Arte Contemporânea ou o Centro Cultural de Belém.

Tal não implica necessariamente que o panorama traçado pela maioria dos críticos abordados acima tenha registado uma alteração completa. De resto, as constantes alterações na constituição dos diversos governos, ora incluindo, ora excluindo um Ministério da Cultura, por exemplo, dão nota do diferente posicionamento do campo cultural em Portugal em relação ao restante campo do poder. Adquirindo assim maior ou menor autonomia ou mesmo capacidade de afirmação em reuniões de Conselhos de Ministros e, também por esta via, de discussão de dotações orçamentais. Aliás, o seu subfinanciamento crónico, que ainda hoje se regista, pode ser também, mas não só, efeito disso mesmo.

Por outro lado, tocando uma esfera de acção que poderia estar fora ou, pelo

---

<sup>1012</sup> Almeida, B. P., "Agora que nos prometem a Europa..."... p. 21.

<sup>1013</sup> Almeida, B. P., "Agora que nos prometem a Europa..."... p. 21.

<sup>1014</sup> Almeida, B. P., "Agora que nos prometem a Europa..."... p. 21.

<sup>1015</sup> Almeida, B. P., "Agora que nos prometem a Europa..."... p. 21.

menos não totalmente condicionado pela actuação do Estado, tanto o texto de B. P. Almeida, como o de J. Pinharanda ou os de A. Pomar e J. L. Porfírio procuravam afinal incluir a abordagem à situação portuguesa num contexto internacional. Fazendo-o sem ceder a uma negação ou desvalorização de dinâmicas do campo da arte por via do funcionamento de mercado – como o fazem, a título de exemplo, as duas críticas que se referirão de seguida ou uma das de J.-A. França. Todavia, para estabelecer o posicionamento daqueles quatro críticos seria necessário um maior aprofundamento, procurando entender por exemplo até que ponto essa ausência de uma negação do mercado era consonante com uma postura crítica. Ou se significava apenas a necessidade de inclusão num mercado globalizado, que de si não seria de afastar prontamente. De resto, todos eles parecem partilhar a noção de P. Restany, que se destacará num outro artigo sobre a *Exposição-Diálogo*, de que se o mercado da arte é uma das determinantes do campo, valerá de pouco tentar excluí-lo em qualquer análise ou estudo sobre este. Crítica que chegará à proposta de R. Berger que o integrava no seu sistema da arte, embora o excluísse como determinante da imagem da arte contemporânea na Europa por via da autonomização do museu.

Ainda que sem o objectivo de situar ou problematizar a situação do campo da arte num âmbito nacional e das suas relações com um campo da arte internacional, são publicados entre final de Março e início de Abril de 1985 dois textos que abordam aquele programa paralelo. Assim, ainda a 22 de Março, antes da inauguração no complexo da Fundação Calouste Gulbenkian, é elencado o conjunto de galerias – já referidas na última citação de A. Pomar – que, a "convite do director do CAM (...) amplia[vam] o significado desta excepcional manifestação, pela presença em Lisboa de numerosos responsáveis de museus de todo o mundo, bem como de críticos e jornalistas"<sup>1016</sup>. A par destas, é realizada ainda neste âmbito a exposição *A Arte dos anos 80*, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, considerada em geral bastante problemática. Avaliação que decorria de, por um lado, apresentar um conjunto de obras sem qualquer relação aparente entre si e, por outro lado, estar presa à exibição de artistas-sócios da SNBA e às escolhas de críticos membros da AICA, não representando por isso o panorama da produção artística em Portugal. Logo a 29 de Março, em *O Jornal*, Eurico Gonçalves, enumera igualmente as exposições e o que as havia motivado, num artigo que como subtítulo afirma com impacto: "Durante as próximas semanas Lisboa vai ser a

---

<sup>1016</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. S/a, "Galerias vão apresentar colectivas..."

capital da cultura da Europa"<sup>1017</sup>. Conclui então do programa paralelo que "há nomes que se repetem, alguns que faltam, mas o panorama global é francamente positivo, pela presença significativa de muitos artistas de mérito, de diversas tendências estéticas"<sup>1018</sup>.

Voz discordante foi a de Paulo Nisa que, a 12 de Abril, escreve no *Tempo* um texto longo onde aborda a *Exposição-Diálogo* e o programa paralelo, traçando em geral um quadro bastante negativo. Do programa paralelo, afirma, que "as duas melhores exposições colectivas deste punhado de galerias portuguesas empenhadas em namorar a arte *mais* moderna"<sup>1019</sup> haviam sido as da Galeria Quadrum e da Módulo. Ainda que não avance muito em relação a estas exposições, no primeiro caso refere que se trata de "uma colectiva *inteira*, que vive de si mesma"<sup>1020</sup>; no segundo, de "uma geração recentíssima"<sup>1021</sup>. As restantes, diz,

"traz[erem] consigo um sabor amargo de provincianismo e até (...) de caturrice.

Por se insistir em nomes e trabalhos, na sua maioria, representativos de *nada* (...) subordinando os poucos trabalhos válidos a um estética ultrapassável e ultrapassadíssima, desfigurando-os num aproveitamento ora interesseiro e comercial, ora apanágio de uma cultura nacional degradada"<sup>1022</sup>.

Responsabilidade de galerias, "amesquinados" que eram os artistas "que pod[iam] dialogar formalmente com as mais avançadas correntes estéticas mundiais"<sup>1023</sup>. Quais os artistas e quais as correntes fica por saber. E nem tão pouco a crítica à *Exposição-Diálogo* ajuda a elucidá-lo, uma vez que o percurso pelos edifícios da Fundação Calouste Gulbenkian era resumido da seguinte maneira: "é forçoso começar a visita deste *Diálogo* pelas pintura bafientas e um pouco untuosas da Gulbenkian, que parecem recriar uma feira de antiguidades, para em seguida mergulhar inconsequentemente nas peripécias do Centro de Arte Moderna e de uma tarde de

---

<sup>1017</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Gonçalves, E., "Super-exposição-diálogo sobre arte contemporânea". *O Jornal*, 29 de Março de 1985, s/p.

<sup>1018</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Gonçalves, E., "Super-exposição-diálogo..."

<sup>1019</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Nisa, P., "A Europa na Fundação Gulbenkian". *Tempo*, 12 de Abril de 1985, s/p.

<sup>1020</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Nisa, P., "A Europa na Fundação Gulbenkian"...

<sup>1021</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Nisa, P., "A Europa na Fundação Gulbenkian"...

<sup>1022</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Nisa, P., "A Europa na Fundação Gulbenkian"...

<sup>1023</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Nisa, P., "A Europa na Fundação Gulbenkian"...

diversão"<sup>1024</sup>, num discurso que se afastava "das *performances*, das três dimensões (ou mesmo quatro (...)) e desta aparente rejeição da pintura tradicional"<sup>1025</sup>.

Se a crítica publicada em Portugal não é completamente favorável à *Exposição-Diálogo*, como se constata neste último parágrafo, esta iniciativa do Conselho da Europa ajudou no entanto a que se levantasse um debate que atravessou todo o campo da arte em Portugal. Discutindo-se a sua situação institucional, quer pesando a ausência de um apoio público substancial ao sector cultural, quer evidenciando o peso que a Fundação Calouste Gulbenkian ainda revelava nas dinâmicas do campo da arte. Mas não só, dava-se ainda conta de um movimento de internacionalização, mais ou menos incipiente mas efectivo, por via da programação das galerias, nomeadamente pela referência à participação na ARCO'85. Tal poderia ser verificado ou aprofundado, ainda que timidamente, no programa paralelo à *Exposição-Diálogo*. Porém, este não será referido em qualquer uma das críticas publicadas em periódicos estrangeiros que se puderam consultar. Mesmo que, neste caso, o Conselho não tenha qualquer relação com o programa paralelo, esta ausência de atenção por parte da crítica estrangeira denota eventualmente mais um relativo fracasso no âmbito da exposição co-organizada pelo Conselho da Europa e pela Fundação Calouste Gulbenkian. Quais os aspectos da exposição de Lisboa realçados pela imprensa internacional é o que se tratará de seguida.

### **A crítica à *Exposição-Diálogo* em imprensa internacional**

A presença de críticos ou historiadores estrangeiros na Fundação Calouste Gulbenkian aquando da abertura da exposição, presentes em larga medida graças à reunião do CIMAM, alargou a amplitude geográfica da crítica à exposição. São impressos textos em alguma imprensa internacional, tendo sido possível encontrar seis textos. Dois deles são publicadas por Irina Suboti em periódicos jugoslavos, outros dois são escritos por Andrée Paradise, na revista trimestral *Vie des Arts*, da qual era directora e redactora, e outro, do qual não foi possível apurar o autor, é impresso no jornal suíço *Neue Züricher Zeitung*. Por fim, P. Restany abordará também a *Exposição-Diálogo* num artigo publicado na revista *Domus*, tal como Étienne Dumont da *Tribune des Arts*.

---

<sup>1024</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Nisa, P., "A Europa na Fundação Gulbenkian"...

<sup>1025</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Nisa, P., "A Europa na Fundação Gulbenkian"...



I. Suboti <sup>1026</sup> publica então duas críticas similares em dois jornais sedeados em Belgrado, *Politika* e *Knizevne Novine*, este um jornal dedicado essencialmente à literatura. No segundo texto acrescenta algumas considerações sobre a cidade de Lisboa em relação ao primeiro, pelo que irá focar-se somente este último. Com o título *Diálogo em Lisboa – grande exposição de oito museus europeus*, publicado a 3 de Maio de 1985 na secção *Vida Cultural* do jornal *Politika*, este texto começa por esclarecer os propósitos da exposição, considerando que “a prova de que as circunstâncias culturais estão ligadas às sociais, económicas e políticas é dada pela grande manifestação de Artes Plásticas, organizada pelo Conselho da Europa e realizada por 8 grandes Museus de Arte Moderna, no preciso momento da entrada de Portugal na Comunidade Europeia”<sup>1027</sup>. Interroga-se ainda se os museus participantes seriam os mais indicados para traçar o panorama da arte contemporânea que se pretendia delinear, mas adverte para a possibilidade de outros, como a Tate Gallery ou o Louisiana Museum poderem participar em edições futuras da *Exposição-Diálogo*. O que, como já referido, nunca se verificou.

Em parte, pode inferir-se agora, as *Exposições-Diálogo* não foram continuadas devido ao custo que implicavam. Financiamento apenas passível de ser suportado por instituições com o poderio económico da Fundação Calouste Gulbenkian, assente na exploração de petróleo e mobilizado pela tentativa de afirmação internacional do seu Centro de Arte Moderna, ainda perto do momento da inauguração em 1983. É precisamente o custo deste evento que introduz a conclusão da crítica jugoslava:

“Os doze biliões de dinares (antigos) que custou este acontecimento europeu, e mesmo mundial, chegaram para uma confrontação de ideais e também para chegar à conclusão – quantas vezes já provada – de que na cultura e arte contemporâneas se permanece provinciano apenas quando os interesses locais bloqueiam a possibilidade de vistas abertas e universais”<sup>1028</sup>.

Reforça ainda o valor do catálogo, que considera um dos elementos fundamentais que resultam desta exposição, onde pôde conferir que apenas a Galleria Nazionale e o Centro de Arte Moderna não gastam mais de dois terços do orçamento na compra de obras de autores estrangeiros. Tal facto confirma a abertura que o campo da

---

<sup>1026</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Suboti, I., “«Diálogo em Lisboa. Grande Exposição de 8 Museus Europeus» [traduzido]. *Politika*, 3 de Maio de 1985, s/p.

<sup>1027</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Suboti, I., “«Diálogo em Lisboa...

<sup>1028</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Suboti, I., “«Diálogo em Lisboa...

arte implica e que é, segundo a autora, bem expresso na exposição através de um conjunto de obras que conseguiu tratar a arte moderna e contemporânea através de uma “representação ambiciosa, mas ao mesmo tempo profunda”<sup>1029</sup>.

O texto de A. Paradise<sup>1030</sup> é publicado no número 120 da revista trimestral *Vie des Arts* sob o título *Une première a Lisbonne*. A autora aproxima-se do panorama traçado por I. Suboti, considerando esta exposição “un événement magistral de l’art contemporain”<sup>1031</sup> que insere no conjunto das exposições promovidas pelo Conselho da Europa ao longo da segunda metade do século XX:

“Organisé par le Conseil de l’Europe, qui à son actif une vintaine d’expositions d’envergure, tenues au cours des trente dernières années, l’événement de Lisbonne fait suite aux grandes expositions d’art gothique, byzantin, de la Renaissance et du Néo-claïsicisme. L’objectif du Conseil de l’Europe: faire connaître par étapes les principaux aspects du patrimoine européen. (...) Ce qui distinguait l’exposition de 1985, c’est la décision du Conseil de porter son choix pour la première fois sur l’art contemporain”<sup>1032</sup>.

De seguida, destaca a inovação que constitui o modelo organizativo da exposição, afirmando que “les expériences réunies sont parmi celles qui démontrent le mieux combien l’art de notre siècle a été marqué par la science, la technologie, l’économie, la politique et les médias”<sup>1033</sup>. Referindo alguns dos objetivos da exposição, começa por abordar as premissas do colóquio de Delfos que haviam contribuído para uma primeira formulação do conceito *exposição-diálogo*:

“comment éviter la responsabilité envers l’art de notre temps, comment connaître autrement la sensibilité de notre époque sans tenter d’en vérifier la teneur à même les oeuvres d’art retenues, après filtrage, par des musées et le milieu de l’art”<sup>1034</sup>.

Conclui, então, que

“c’est d’ailleurs la politique d’acquisition des musées d’art contemporain qui est soumise à la confrontation. Elle varie considérablement d’un musée à l’autre.

<sup>1029</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Suboti, I., “«Diálogo em Lisboa...”

<sup>1030</sup> Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Paradis, A., “Une première a Lisbonne”. *Vie des Arts*, n.º 120, Setembro-Outono de 1985, s/p.

<sup>1031</sup> Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Paradis, A., “Une première a Lisbonne”...

<sup>1032</sup> Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Paradis, A., “Une première a Lisbonne”...

<sup>1033</sup> Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Paradis, A., “Une première a Lisbonne”...

<sup>1034</sup> Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Paradis, A., “Une première a Lisbonne”...

Les recoupements sont inévitables, mais ce qui demeure en définitive, c'est le tableau d'une synthèse de l'art international opérée par les musées d'art contemporain d'Europe”<sup>1035</sup>.

O artigo publicado no *Neue Züricher Zeitung*<sup>1036</sup>, a 2 de Abril de 1985, inaugura aqui uma série de três críticas bastante mais severas. Esta primeira, *Arte Contemporânea de Oito Museus: Diálogo – Exposições do Conselho da Europa em novos moldes*, considera a *Exposição-Diálogo* nas suas diversas vertentes – excepção feita ao programa do Serviço ACARTE. O autor começa por escrever que “o objectivo em si não chega a ser original, considerando que projectos há muito estabelecidos se debruçavam sobre a documentação do «espírito da época» na arte contemporânea”<sup>1037</sup>. O que é completado de seguida:

“ao subordinar o projecto ao tema «diálogo» pretendia-se mostrar a arte do presente como reflexo das novas aquisições e actividades dos museus na Europa. Considerando que os museus, na sua qualidade de «memória colectiva do presente», desempenham um papel decisivo na formação da opinião pública, conclui-se que a comparação periódica das suas novas aquisições deveria elucidar sobre as tendências artísticas, além de fornecer dados sobre o problema da identidade cultural”<sup>1038</sup>.

O diagnóstico é em tudo diferente dos de I. Suboti e A. Paradise. O autor do artigo acrescenta que

“aos encantos da receita correspondeu o desencanto do resultado: observada no espelho desta manta de retalhos institucionalmente autenticada, a arte contemporânea não difere substancialmente da visão já conhecida de muitas outras apresentações”<sup>1039</sup>.

Uma crítica que resulta, parece ser o caso, da alteração ao modelo expositivo abordado anteriormente:

---

<sup>1035</sup> Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Paradis, A., "Une première a Lisbonne"...

<sup>1036</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. S/a., "Arte Contemporânea de oito museus. Diálogo – Exposições do Conselho da Europa em novos moldes" [traduzido]. *Neue Züricher Zeitung*, 2 de Abril de 1985, s/p.

<sup>1037</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. S/a., "Arte Contemporânea de oito museus..."

<sup>1038</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. S/a., "Arte Contemporânea de oito museus..."

<sup>1039</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. S/a., "Arte Contemporânea de oito museus..."

“Um programa de actualidades sem a coordenação do realizador. (...) Novas tendências? Novas identidades? Mas afinal o que é esta exposição: o espelho da arte contemporânea de museu? Os auto-retratos dos oito directores de museu, corporizados nas obras escolhidas? Uma manifestação da disponibilidade para o consenso desde Roma a Estocolmo – e daí a designação "europeia"? Tanto é uma coisa como a outra, sem ser nenhuma na totalidade. As suas obras são, em princípio, permutáveis: cada artista poderia ter sido enviado para Lisboa por qualquer outro museu e constituiria igualmente um bom exemplo, à excepção dos «grandes» de cada região, mas estes, confortavelmente, não dão nas vistas”<sup>1040</sup>.

Todavia, esta crítica ultrapassa em muito as opções curatoriais, questionando inclusivamente o modo como foi tratada a sistematização da informação respeitante aos museus participantes, bem como a ausência de uma reflexão sobre a história do museu de arte moderna que possibilitasse uma visão crítica sobre o mesmo. Assim, escreve,

“muito diferente teria sido um inquérito científico aos museus, utilizando, por exemplo, métodos estatísticos. Uma lista de dados (lamentavelmente não indicados em Lisboa) de todas as novas aquisições permitiria tirar conclusões objectivas quanto à velocidade de recepção, em termos de museu, dos diversos artistas no Norte e no Sul; uma análise estatística dos dados referentes às obras de aquisição recente expostas, depositadas ou rejeitadas traria resultados fundamentados para uma discussão sobre as tendências da arte contemporânea. A parte informativa da exposição é como uma admissão de culpa que o inquérito efectuado produziu resultados demasiado vagos. Nesta parte informativa os museus fornecem informações sobre si próprios: em salas especiais da exposição apresentam-se ao público por meio de fotografias, placards, catálogos e textos. (...) Willem A.L. Beeren pronuncia-se sobre o tema do museu de arte moderna, salientando adequadamente as acções pioneiras do Museu de Arte de Basileia, do Museu da Cidade de Amesterdão, da «Tate Gallery» de Londres, do «Musée d'Art Moderne de Paris», assim como do «Louisiana» de Humlebaeck. Acaba, contudo, por contar a hist- [sic] da arte moderna em vez da história do museu de arte moderna”<sup>1041</sup>.

---

<sup>1040</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. S/a., "Arte Contemporânea de oito museus..."

<sup>1041</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. S/a., "Arte Contemporânea de oito museus..."

Concluindo que

“como Portugal é um país bastante à margem da criação e recolha da arte moderna é possível que este «Diálogo», acompanhado por colóquios e performances, contribua para uma descoberta; em qualquer outro país, apresentado desta forma, seriam escassas as possibilidades de êxito”<sup>1042</sup>.

### **"Let me laugh!"**

Da reacção dos comissários às críticas positivas não há quaisquer registos. Pelo contrário, tanto a primeira crítica avançada por J.-A. França no *Diário de Lisboa*, como esta do *Neue Züricher Zeitung* espoletam a troca de correspondência entre J. S. Ribeiro, os restantes directores de museu e o Conselho da Europa. A preocupação em relação ao texto publicado por J.-A. França é no entanto menor do que a demonstrada pela reacção ao jornal suíço. Ainda assim, justificava-se a resposta pelo facto de neste ano J.-A. França ser presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte, o que poderia trazer consequências não só em relação à percepção sobre a primeira *Exposição-Diálogo*, mas também podendo colocar em causa a adesão a eventos futuros. Assim, J. S. Ribeiro envia uma carta a R. Berger onde esclarece que

“j'avais d'abord décidé ne pas répondre; cependant, étant donnée la position qu'au présent moment il occupe comme président de l'AICA Internationale, je me considère obligé de prendre une position, d'autant plus qu'il écrira sûrement un article dans le Colloque. (..) Lui, qui ne se considère pas un homme d'informatique, il s'engage dans une analyse extrêmement fastidieuse de nombres et pourcentages d'ailleurs faux”<sup>1043</sup>.

Também nesta carta enviada a R. Berger, em resposta à ausência de obras britânicas que pudessem suprimir a ausência da Tate Gallery, fica a saber-se que foi decidido não incluir as obras constantes do acervo de arte britânica do Centro de Arte Moderna apesar de a opção ter estado em cima da mesa. Quanto à opção de não se incluírem obras de Vieira da Silva, J. S. Ribeiro escreve que

---

<sup>1042</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. S/a., "Arte Contemporânea de oito museus..."

<sup>1043</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Carta de J. S. Ribeiro a R. Berger, de Maio de 1985. No final desta carta J. S. Ribeiro esclarece ainda que iria escrever a J.-A. França pedindo-lhe que redigisse um novo artigo onde corrigisse os erros constantes do seu primeiro texto. Se tal não acontecesse, S. Ribeiro contactaria o jornal no sentido de publicar essa mesma correcção.

“l’explication est tout à fait simple: comme tu te rappelles, on a décidé de supprimer la partie historique qui devrait être exposée dans la salle d’expositions temporaires du Musée Calouste Gulbenkian et où on avait l’intention de participer avec Vieira da Silva, Robert et Sonia Delaunay”<sup>1044</sup>.

Confirmando-se assim que a opção por não realizar esta exposição com uma orientação histórica acabou por colidir não só com o interesse do Centro de Arte Moderna na *Exposição-Diálogo*, como meio de integração da sua colecção num panorama internacional, como acabou por abalar um dos critérios para as escolhas da sua representação. A partir daquelas palavras podem inferir-se as razões que justificaram o facto da representação do CAM ser constituída apenas por autores portugueses, o que justifica aliás a tese de J.-A. França de que este proporcionou um monólogo no seio da *Exposição-Diálogo*.

De facto, o acervo do CAM era, à época, constituído quase na sua totalidade por obras de artistas portugueses, excepção feita à colecção de arte britânica que vinha sendo constituída desde os anos de 1960 pela sucursal da Fundação Calouste Gulbenkian em Londres. Mas o propósito parece mais claro ao procurar expor obras de Vieira da Silva e de Sonia e Robert Delaunay, sugerindo uma de três coisas ou, eventualmente, todas em simultâneo: o simples aproveitamento de uma exposição internacional para dar visibilidade a artistas portugueses; a de uma exposição de carácter internacional para incluir algumas das referências centrais da história da arte portuguesa, referências que sustentavam não só a sua própria colecção, como poderiam ajudar à inserção desta no panorama internacional da história da arte; ou a cedência, recuperando as palavras de Madalena Azeredo Perdigão, a um "nacionalismo estéril", procurando escapar assim a algum atrito que uma outra selecção pudesse produzir, incluindo por exemplo as obras adquiridas através do British Council. Todavia, J. S. Ribeiro vai concretizar um pouco melhor a sua opção em entrevista à revista *Domus*<sup>1045</sup>. Aí, o director do Centro de Arte Moderna defende que, querendo mostrar autores portugueses, que afinal corresponderiam ao foco essencial da colecção do museu, tentou seleccionar "people who have already played a major role in the history of art and who were not necessarily epigones of the Italian transavantgarde and the German neo-

<sup>1044</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Carta de J. S. Ribeiro a R. Berger...

<sup>1045</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00443. "Conversando con José Aleixo Sommer Ribeiro..." in *Domus*, nº 64, Junho de 1985, p. 84.

expressionism"<sup>1046</sup>, que considerava a moda no momento na Europa. Neste ponto, aliás, alinhava com J.-A. França.

Todavia, sabendo-se da existência de aquisições de última hora por parte da Fundação Calouste Gulbenkian, que visavam a substituição de obras dos mesmos autores já antes seleccionadas, bem como de outras alterações à escolha de obras pelos vários museus – por razões de conservação ou de custo de transportes e seguros – talvez fosse possível a inclusão final de obras de Vieira da Silva constantes do acervo do Centro de Arte Moderna. Ainda assim, tendo em conta o pouco peso conferido por W. A. L. Beeren à escola de Paris ao introduzir uma linha geral de entendimento da *Exposição-Diálogo*, esta integração poderá ter sido considerada problemática. Mesmo que pudesse encaixar no perfil acima esboçado por J. S. Ribeiro. No mais, tanto neste caso, como nas restantes escolhas e até no que concerne à mudança do modelo expositivo, os relatórios das Reuniões de Directores dos Museus são em geral omissos ou muito pouco esclarecedores. Não sendo por isso possível perceber com toda a certeza quais as razões que sustentaram as mais diversas opções tomadas ao longo da organização desta exposição. Contudo, confirmando-se aquela necessidade de estabelecer os elos que ligavam a arte portuguesa ao contexto internacional da arte moderna e contemporânea por via da exposição histórica, acabaria por realizar-se na prática a crítica do *Neue Züricher Zeitung*. Baseada que era na percepção de um desligamento, senão entre a prática artística nacional e internacional, pelo menos da visibilidade em Portugal da produção internacional e vice-versa, demonstrando que este era um dado estabelecido aquém e além-fronteiras.

O artigo do *Neue Züricher Zeitung* motiva igualmente uma resposta por parte dos comissários, embora não dirigida ao periódico ou ao autor do artigo. D. Honisch, ao

---

<sup>1046</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00443. "Conversando com José... Em duas outras notícias, que abordam a conferência de imprensa realizada por altura da inauguração da *Exposição-Diálogo*, é dada nota de que J. S. Ribeiro "referiu as limitações da colecção do CAM, tendo preferido «aproveitar a oportunidade para mostrar internacionalmente artistas nacionais com obras muito válidas» à alternativa de «mostrar parte da colecção de arte inglesa»". Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. S/a, "Panorama sobre arte contemporânea reúne na Gulbenkian oito museus". *Diário de Notícias*, 29 de Março de 1985, s/p. Neste sentido, a crítica encetada por J.-A. França, entre outros, sobre a possibilidade de mostrar a colecção adquirida por via do British Council parece ter sido equacionada. Por outro lado, mesmo J. A. Perdigão declarara que "também ele se tinha interrogado sobre o porquê deste grupo e manifestou a sua concordância pela escolha ao recordar que a Gulbenkian (...) tem exposto outros portugueses, como continuará a expor, pelo que (...) se inscrevem nesta acção ampla da Fundação na promoção e divulgação de artistas plásticos portugueses". Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. S/a, "Viagem pela pintura moderna de oito museus". *Diário Popular*, 29 de Março de 1985, s/p.

tomar conhecimento da publicação deste texto e certamente após contactar com o Director para Educação, Cultura e Desporto do Conselho da Europa, envia uma carta aos restantes directores dos museus, a 18 de Abril de 1985, onde chama atenção para as consequências que esta crítica profundamente negativa podia acarretar:

“Marschall von Bieberstein who is worrying about the negative effect of this review within the Council of Europe is asking us to write a letter to the Secrétaire Général in which we recommend the continuation of the Exhibition-Dialogue project”<sup>1047</sup>.

A 28 de Abril segue para o Secretário-Geral do Conselho da Europa, Gaetano Adinolfi, uma carta assinada pelo mesmo D. Honisch em nome de todos os comissários:

“Nous nous permettons de vous écrire tout en vous distant que nous sommes heureux que le Conseil de l'Europe a fait un premier pas pour stimuler les discussions aus sujet de l'art actuel. Une telle exposition comme Exhibition-Dialogue avec toutes ses conséquences a une enorme importance surtout dans les pays comme le Portugal qui malheureusement se trouvaient au bord de événements artistiques. Nous sommes fiers d'avoir eu la chance de participer avec les oeuvres de nos musées à cette discussion. (...) Elle aura son effet à longue échéance même si quelques journaux comme la Neue Zürcher (sic) Zeitung se tournent contre cette exposition avec une fausse argumentation d'ailleurs. Nous voulons vous remercier pour votre confiance et nous voulons en même temps vous prier de continuer avec ces projets même s'ils seront difficiles à réaliser. Nous vous demandons cela dans l'intêret de l'art et dans l'intêret de ceux pour qui cette exposition ouvrira la possibilité de faire connaître le monde tel qu'il est et tel qu'il est vue par les artistes”<sup>1048</sup>.

Já antes se referiu que a vontade de realizar novas edições desta exposição será expressa na correspondência que os directores continuam a trocar após a sua conclusão. O que interessa relevar por agora é novamente a expressão de uma visão sobre o campo da arte que atrai para uma periferia um conjunto de países dos quais apenas se sabe que Portugal seria parte integrante. Confirma-se assim uma dinâmica do campo da arte que elege centros ou discursos, teóricos e práticos, que terão de ser mostrados em zonas que permanecem fora dos seus circuitos preferenciais. O que no artigo do *Neue Zürcher*

---

<sup>1047</sup>Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Carta de D. Honisch a J. S. Ribeiro, de 18 de Abril de 1985.

<sup>1048</sup>Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Carta de D. Honisch ao Secretário Geral do Conselho da Europa Gaetano Adinolfi, de 28 de Maio de 1985.



*Zeitung* acabava por funcionar como atenuante para a realização de uma exposição nestes moldes.

No caso desta carta de D. Honisch, porém, pode tratar-se apenas de um argumento para levar o Conselho da Europa a continuar a série de exposições que se supunha inaugurada em Lisboa. Mas tal implicava continuar a laborar precisamente sobre uma mesma percepção do campo da arte. A crítica a uma tomada de posição como esta, como já se procurou esboçar, não tem de obedecer forçosamente a um fechamento sobre as virtudes de um campo da arte nacional. Nem tão pouco é obrigada a elidir os ganhos efectivos de um conjunto de contactos transnacionais. Até porque o que parecia estar fundamentalmente em causa, nas várias críticas negativas à *Exposição-Diálogo*, eram as hesitações resultantes da opção por um outro modelo expositivo, por um lado, e a elaboração teórica de R. Berger, por outro. O que, afinal, colocaria o problema de nenhuma das alternativas poder ser considerada relevante ou, no mínimo, consensual, encontrando-se assim mais uma justificação para que o projecto aqui iniciado pelo Conselho da Europa não tivesse sequência.

Tendo em conta a proposta teórica de R. Berger, é P. Restany que a ataca frontalmente num artigo publicado na revista italiana *Domus*, em Junho de 1985<sup>1049</sup>. Não a partir da apresentação justaposta de cada museu, que poderia ser encarada como uma refracção no espaço expositivo de uma divisão artificial do campo da arte a partir do mapa político, possivelmente até contrária ao propósito do Conselho da Europa em dar um panorama da arte contemporânea na Europa mais unitário. E que, em todo o caso, não ajudaria a elucidar as dinâmicas do próprio campo. Antes era baseada no delinear de um papel do museu e dos seus directores que P. Restany considerará praticamente irrelevante, pelo menos na Europa, no que ao seu afastamento em relação às dinâmicas do mercado da arte e da importância dos críticos e galeristas dizia respeito. Assim, contrariava até a possível valorização da acção dos museus na tentativa de criar um ambiente favorável à arte contemporânea no continente europeu. Isto é, considera-os – pelo menos os presentes em Lisboa – meros espectadores e não actores nas determinações do campo da arte. É em torno deste último ponto que se desenvolve a sua crítica. Começa explicar brevemente os contornos da *Exposição-Diálogo*, sumarizando o exposto no *Catálogo-Dossier* e considerando mesmo que a discussão que propõe, "the

---

<sup>1049</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00443. Restany, P., "Exhibition-Dialogue on Contemporary Art" in *Domus*, nº 64, Junho de 1985, p. 83.

state of contemporary art and its museological requirements (...) is clearly an important one"<sup>1050</sup>. P. Restany refere os antecedentes e a vontade em organizar uma exposição nestes moldes por R. Berger, mas defende que ali se falhava o essencial:

"(...) the project came into its own but pathetically revealed its deep-seated limitations. No, it is not the museums of modern art invited to Lisbon, that create mainstreams and shape public taste: it is the dealers and the critics. (...) a certain type of dealer and (...) a certain type of critic, the first postwar models of whom are american, but of whom Europe is still far from free"<sup>1051</sup>.

Parece assim aproximar-se da posição de W. A. L. Beeren, nomeadamente no que diz respeito aos espaços geográficos que considerava determinarem no momento o campo da arte:

"The state of contemporary art resides in the welded union of the New York and the West German markets and in the consequent power axis, the effects of which have made themselves increasingly felt since 1968"<sup>1052</sup>.

Do mesmo modo atira para o passado qualquer oposição entre Nova Iorque e Paris: "nothing but rethoric by now"<sup>1053</sup>. O que era já sensível para P. Restany ainda antes de 1968, como se pôde constatar na carta antes citada que envia a L. Castelli quatro anos antes, defendendo que o resultado do emissário do Conselho de Estado francês aos EUA para perceber o funcionamento de Fundações como a Guggenheim ou a Carnegie não iria certamente redundar em mais que

"a handsome report which will come up against a veto from the Treasury accountants. The confusion, here, is at its height among all the suckers of history and instead of seeing the real issues (starting with the existence of a real but systematically unrecognized Parisian avant-garde), people prefer to consolidate the crumbling edifice of the past"<sup>1054</sup>.

Uma afirmação francesa e de Paris, mais concretamente, que via já como

---

<sup>1050</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00443. Restany, P., "Exhibition-Dialogue... p. 83.

<sup>1051</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00443. Restany, P., "Exhibition-Dialogue... p. 83.

<sup>1052</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00443. Restany, P., "Exhibition-Dialogue... p. 83.

<sup>1053</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00443. Restany, P., "Exhibition-Dialogue... p. 83.

<sup>1054</sup> Carta de P. Restany a L. Castelli, 27 de Janeiro de 1964. [Em linha, consultado a 3 de Janeiro de 2019]. Disponível em: <https://journals.openedition.org/critiquedart/1878?lang=en>.

perdida pela preferência institucional pela Escola de Paris em detrimento da valorização da vanguarda parisiense associada certamente a artistas como Y. Klein ou Arman e aos Nouveaux Réalistes. De facto, defende mais tarde no artigo da *Domus*, alargando a sua geografia até Itália e concretizando igualmente melhor a sua posição em relação aos museus presentes em Lisboa, "the current reality of art is in the hands of Bonito Oliva and Kaspar König, and certainly not in those of Dario Durbé and Dieter Honisch"<sup>1055</sup>. Para além de nomear Kaspar König, a trabalhar a partir da Alemanha Ocidental, é principalmente a referência a Achille Bonito Oliva e, por via deste, à Bienal de Veneza, que parece surgir como contraponto à tentativa de acompanhar a arte emergente que havia motivado inicialmente a *Exposição-Diálogo*. É neste sentido que se entende o destaque dado à secção *Aperto*, iniciada na bienal italiana em 1980, por A. Bonito Oliva e H. Szemman, onde era abandonada a divisão por pavilhões nacionais e se focava a produção de artistas em início de carreira.

No mais, depreende-se que para si o problema desta organização do campo da arte não seria resolvida pelo arranjo de um centro regulador alternativo ao das dinâmicas de mercado que R. Berger procurava instituir. Ao invés, dá o exemplo do então Senior Curator do MoMa, Kynaston McShine, a quem atribuía o sucesso da reabertura do museu nova-iorquino em 1984<sup>1056</sup> com a exposição *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*<sup>1057</sup>. Uma exposição cujos objectivos se podiam colocar como contraponto aos da *Exposição-Diálogo*, exceptuando o escopo europeu a que esta se reduzia, eventualmente limitando o seu âmbito geográfico<sup>1058</sup>. Mas para P.

---

<sup>1055</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00443. Restany, P., "Exhibition-Dialogue... p. 83.

<sup>1056</sup> Neste ano o MoMa reabre após a expansão das galerias e da renovação das zonas destinadas aos visitantes projectada por Cesar Pelli.

<sup>1057</sup> *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*. Nova Iorque, Museum of Modern Art, 17 de Maio - 19 de Agosto, 1984. Com curadoria de Kynaston McShine, segundo a nota de imprensa enviada pelo MoMa, esta exposição era assim apresentada: "(...) a major loan exhibition, will present 195 works of painting and sculpture, all executed since 1975, that together provide a cross-section of the work of the moment, making possible a coherent evaluation and critical analysis of major tendencies in the art of today. Acknowledging the absence of a single dominant style, the exhibition will explore the richness and diversity of recent artistic production, revealing its high quality and extraordinary vitality". Cf. [Em linha, consultado a 03 de Janeiro de 2019]. Disponível em: [https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_327369.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_327369.pdf). Conforme é possível verificar na mesma nota, esta exposição tinha o apoio do National Endowment for the Arts norte-americano, e contava com empréstimos dos seguintes 17 países: Austrália, Áustria, Bélgica, Brasil, Canadá, Dinamarca, França, Reino Unido, Índia, Itália, Holanda, Polónia, Espanha, Suécia, Suíça, EUA e República Federal da Alemanha.

<sup>1058</sup> É necessário deixar novamente a nota de que não foi possível verificar qual a totalidade da colecção dos museus à data da *Exposição-Diálogo*, informação para a qual nem o inquérito disponível no *Catálogo-Dossier* é suficiente, uma vez que não enumera exaustivamente todas as obras constantes de cada acervo. Neste sentido, fica por esclarecer cabalmente se aquela limitação geográfica se devia aos acervos dos museus já constituídos ou ao entendimento por parte da Comissão Organizadora dos

Restany o ponto era o seguinte: "(...) he had no illusions on the subject. He knew where the power lay (sic), and exactly whom he had to reckon with. The strength of the major American modern art museums lies chiefly in their pragmatic realism: they know where the money is"<sup>1059</sup>. Dirá mesmo que era possível discutir o mais que se quisesse sobre as relações entre um tipo de mercado e um tipo de cultura, porém estas impunham um perfil específico ao mundo da arte contemporânea, pelo que era preferível que ambos os lados tivessem encontrado uma maneira de combinar o seu trabalho. E, dado este panorama, afirma mesmo que o projecto de R. Berger chegara já demasiado tarde, arrasando por completo a *Exposição-Diálogo* nas suas últimas linhas:

"It illustrates a situation that constitutes a pious vow, taken in common by the priests of an imaginary cult, specially invented in order to keep up an illusory hope, nostalgia for the dignity of a function and a myth. René Berger acted like an haruspex at the time of Nero. He celebrated a rite in which no-one believes, even in the heart of this Europe which thus displays its cultural provincialism. Let me laugh!"<sup>1060</sup>.

Reduzida a cinzas a posição do museu segundo R. Berger, assim se via colocada em causa a própria legitimação de todo o esquema por ele montado e o objectivo de salvaguardar as escolhas e, conseqüentemente, as imagens da arte contemporânea e da identidade cultural europeias que pretendia constituir.

Para É. Dumont, todavia, o problema da *Exposição-Diálogo* colocava-se de uma outra forma. Num texto publicado na *Tribune des Arts*, a 19 de Maio de 1985, o crítico da arte suíço começa por colocar a escolha da Fundação Calouste Gulbenkian como anfitrião deste projecto em oposição à "désastreuse expérience de 1983"<sup>1061</sup>. É aliás

---

objectivos da exposição. Deverá relembrar-se ainda que apesar da maior abrangência geográfica, e num dado também já referido em relação à *Exposição-Diálogo*, a exposição do MoMa não deixava de persistir numa distribuição desigual dos artistas expostos por género – 13 mulheres num conjunto de 165 artistas –, estando mesmo na origem do início das acções das Guerrilla Girls.

<sup>1059</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00443. Restany, P., "Exhibition-Dialogue... p. 83.

<sup>1060</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00443. Restany, P., "Exhibition-Dialogue... p. 83.

<sup>1061</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Dumont, É., "A Lisbonne. Un Dialogue parti de Lausanne". *Tribune des Arts*, 19 de Maio de 1985. Recorde-se que esta oposição não corresponde ao modo como o projecto foi iniciado. Ainda que se possa considerar que há uma concertação entre a proposta avançada por R. Berger, à época consultor da Fundação Calouste Gulbenkian, e a presença de representantes desta no Colóquio de Delfos e que aí prontamente assumem a vontade em realizar a *Exposição-Diálogo*, a iniciativa não partia de um convite à FCG ou de uma proposta de um Estado-membro do Conselho da Europa, no caso Portugal. Por princípio, não obstante a necessária coordenação com os respectivos poderes públicos a que cada museu respondesse até por questões financeiras, estas exposições seriam co-organizadas pelos vários museus que nela participassem, dos quais um seria o

tendo essa anterior visita a Lisboa em mente, por altura da XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa, que É. Dumont vai terminar o artigo. Descreve uma Lisboa parada no que à programação de espaços como a Torre de Belém, a Casa dos Bicos ou mesmo o Mosteiro dos Jerónimos dizia respeito, apontando ainda deficiências ao Museu Nacional de Arte Antiga, sobretudo pela ausência de legendagem das obras. Prova de incúria, diz, imagem de um museu com peças de qualidade mas que aparentava estar vazio. O que, mesmo sem o referir, demonstrava de certo modo não só a necessidade de maior financiamento – que no entanto rejeitava em relação ao problema das tabelas de obra – como uma necessária actualização das práticas museológicas. Comprovando assim a preocupação do Conselho da Europa em actuar junto dos vários países, aprofundando contactos entre museus que poderiam ser fomentados por via da criação de redes ou outras estruturas. Algo que o Conselho irá desenvolver mais próximo do final da década e, sobretudo, dos anos 1990 em diante.

Regressando ao início do artigo, É. Dumont faz uma breve caracterização da Fundação Calouste Gulbenkian e dos espaços onde se encontrava a sua Sede, passando de seguida à *Exposição-Diálogo* propriamente dita. Sintetiza o propósito da exposição, dando destaque à mudança no esquema de organização desta, por contraponto às grandes retrospectivas históricas que o Conselho vinha propondo desde 1954. Começa por considerar compreensível que museus como a Tate Gallery, o Georges Pompidou, o Louisiana ou Kunstmuseum Basel não tenham aderido ao projecto, uma vez que este em nada contribuiria para o seu prestígio. Todavia, o insucesso da *Exposição-Diálogo* encontrava-se noutro lado, que se pode resumir a partir das suas palavras pela mudança do modelo expositivo e do confronto entre o *Catálogo-Dossier* e a exposição propriamente dita: "cette exposition passionnante pour ce qui est l'idée, intéressante sous forme de catalogue, et décevante pour son existence même"<sup>1062</sup>. E não apenas pelas opções no arranjo do espaço expositivo, que É. Dumont não descreve, antes resumindo, nos casos da pintura e da escultura, como "démodée"<sup>1063</sup>.

A aglutinação de todas as escolhas parece ter resultado, em primeiro lugar, na elisão de um panorama mais diverso. O que era contrário à formulação inicial de R. Berger na tentativa de criar um dispositivo capaz de fornecer informação adequada

---

anfitrião. Claro que, como a documentação demonstra, as verbas necessárias reduziriam o conjunto de museus capazes de assumir esta tarefa. No caso português, nunca foi sequer considerada a possibilidade de a *Exposição-Diálogo* ser organizada pela República portuguesa.

<sup>1062</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Dumont, É., "A Lisbonne. Un Dialogue..."

<sup>1063</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Dumont, É., "A Lisbonne. Un Dialogue..."

sobre cada museu e, conseqüentemente, do panorama museológico europeu. Em segundo lugar, como aliás se verificava no texto de W. A. L. Beeren, redundava numa exposição com uma fraca coerência interna, não passando de uma mostra da obra de autores considerados relevantes por cada museu, tanto num contexto local como numa visão internacional. Neste sentido, por um lado, dá especial importância à junção de obras de arte por suporte, sendo apresentadas em conjunto mesmo que nada o justificasse; por outro lado, a aglutinação das peças escolhidas, associada à dificuldade em aceder a tabelas, obrigava o visitante a uma reconstituição das colecções de cada museu que dificultava o diálogo proposto por R. Berger. A *Exposição-Diálogo* resultava assim em pouco mais do que uma junção de *highlights*, ou, como escreve É. Dumont: "le public a l'impression de n'assister qu'à une une présentation «de plus» de l'art contemporain. Le dialogue annoncé reste un brouhaha"<sup>1064</sup>. Em suma, por uma ou outra razão, estas últimas três críticas retratam a exposição no Centro de Arte Moderna como um claro insucesso, muito sinteticamente parodiado por um "let me laugh!", de P. Restany, ou como um "brouhaha", para É. Dumont<sup>1065</sup>.

Para finalizar, apesar da posição discordante de É. Dumont em relação à crítica do *Neue Züricher Zeitung* sobre as informações prestadas no *Catálogo-Dossier*, deve abordar-se a vantagem de um estudo científico por via de uma análise estatística aturada a que neste último periódico se chama a atenção. Pode considerar-se a sua crítica ajustada, até por especificar que o inquérito incluído no *Catálogo-Dossier* não tem um conjunto de respostas suficientemente homogéneo para que daí se possa tirar conclusões mais definitivas. Ainda assim, embora reportando-se ao texto de J.-A. França no *Diário de Lisboa*, pode encontrar-se uma resposta na correspondência entre J. S. Ribeiro e O. Granath. Depois de tomar conhecimento do artigo, O. Granath escreve ao director do CAM: "Je te remercie de ta lettre et l'article curieux de M. França. C'est bien comme ça que la société moderne et bureaucratisé fonctionne, en réduisant tout à la statistique on n'a plus besoins de faire des valorisations culturelles."<sup>1066</sup>

---

<sup>1064</sup> Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083. Dumont, É., "A Lisbonne. Un Dialogue...

<sup>1065</sup> Ainda que ambos os artigos se encontrem nos Arquivos da Fundação Calouste Gulbenkian, junto com a restante revista de imprensa que o Centro de Arte Moderna foi coligindo, aparentemente não suscitaram qualquer resposta. Ou, a ter existido, não há qualquer registo nos mesmos arquivos. Em todo o caso, a posição dos directores dos museus participantes pode ser considerada a partir da carta anteriormente referida de D. Honisch a Gaetano Adinolfi, Secretário-Geral do Conselho da Europa.

<sup>1066</sup> Arquivo fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Carta de O. Granath a J. S. Ribeiro, 22 de Maio de 1985.

## Conclusão

Destacou-se no final deste capítulo a ideia de uma sociedade moderna e burocrática avançada por O. Granath por a partir deste ponto se poder traçar uma ligação ao próximo capítulo. Aí abordar-se-á o programa cultural do Conselho da Europa, com especial incidência sobre as Exposições de Arte. De facto, como referido antes a partir das teses de M. Weber e G. Lukács<sup>1067</sup>, o Estado moderno depende de uma estrutura burocrática sobre a qual assenta a racionalização e o controlo de todos os elementos que o compõem. Quer estes se reportem aos indivíduos, quer se tenha como referência uma qualquer estrutura produtiva ou campo de acção. Neste sentido, a *Exposição-Diálogo*, como ficou bem expresso nas palavras de M. M. Bieberstein, configurou um laboratório a partir do qual se procuraria testar e melhor compreender qual o papel efectivo dos museus enquanto instrumento de poder. Um instrumento não só regulador de um dado campo da vida social, no caso o campo da arte, mas igualmente activo na conformação desse todo social a um objectivo específico de dado agente político. Deste ponto de vista, o texto do *Neue Züricher Zeitung* mais não faz do que ratificar a estratégia seguida pelo Conselho da Europa, apenas propondo uma clarificação do inquérito e da análise que seria proposta por esta exposição. Na verdade, a estatística como instrumento basilar da racionalização do estado, a "ciência do estado"<sup>1068</sup>, encontra também aqui uma das suas diversas manifestações. Como se verá no próximo capítulo, ao longo das décadas seguintes o Conselho da Europa procurará encontrar a forma adequada para um mapeamento do campo cultural, baseada também em inquéritos e recolha de dados estatísticos normalizados, como se verá no capítulo seguinte

Considerando as reflexões de M. Foucault acerca do surgimento do estado moderno é também neste estabelecimento de uma arte de governar que se pode situar a posição da *Exposição-Diálogo* no campo do poder. Não que interesse imediatamente abordar o museu enquanto dispositivo de segurança ou disciplinar, o que não significa de todo a mesma coisa e seria aliás recusado por T. Bennett<sup>1069</sup>, por exemplo. A tese que interessa aqui levantar brevemente é a de que o aparelho montado pela *Exposição-Diálogo*, o conjunto de procedimentos que levariam à sua concretização – tivessem

---

<sup>1067</sup> Cf. Página 31 desta tese.

<sup>1068</sup> Ó, J. R., "A arte de governo em Michel Foucault" in UNIPO (org.). *Pensamento Crítico Contemporâneo*. Lisboa: Edições 70, 2014, p. 208.

<sup>1069</sup> Cf. Bennett, T., *The Birth of the Museum*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1995, pp. 59-69.

estes sido cumpridos – parece partilhar algumas das características que M. Foucault identifica no liberalismo.

Talvez se possam traçar então algumas homologias e coincidências. Na exposição de Lisboa estava presente a ideia de uma racionalização do Estado a partir de elementos quantificáveis, o que poderia ajudar a delinear aquele paralelismo, embora não tal fosse suficiente. Encontrava-se também a imposição de um agente regulador inquestionado e inquestionável e um conjunto mínimo de regras que sobrevoavam a organização do território expositivo. Ao mesmo tempo, ali se podia entrever uma forma de acção indirecta sobre o imaginário das populações, consubstanciando não o controlo directo dos próprios indivíduos, mas a sua conformação a um espaço condicionado pelo horizonte europeísta que impunha a noção de diálogo e poderia contribuir para que os efeitos de uma dada acção política fossem naturalizados. No mais, toda a argumentação partia de uma definição identitária que colocava o centro do problema na sua inconstância, liquidez formal ou pluralidade. O que, de facto, expunha a possibilidade de esta poder ser moldada e naturalizada a partir de uma acção política que se debruçasse sobre o ambiente em que era é efectivada.

Mas confirmando-se ou não o exposto no parágrafo anterior, o que parece incontornável é que uma das características da *Exposição-Diálogo* pode encontrar reverberação na caracterização avançada por M. Foucault. A defesa do papel do museu é sustentada na cientificidade e tecnicidade dos seus juízos e da sua acção, o que garantia a igualdade de circunstâncias num dado território definido pelo jogo de determinações que lhe eram exteriores. Esta tentativa de constituição de um espaço de veridicção é sustentada na definição de modos de acção aparentemente assépticos, neutrais, imparciais. A proposta de R. Berger, mesmo que procurando afastar os efeitos do mercado da arte, encontrava ali um caminho para se cumprir, similar às vias para o cumprimento dos pressupostos teóricos sobre os quais assentava uma organização social, política, económica de cariz liberal. Via ideológica sempre defendida pelo Conselho da Europa. Para melhor se poderem enquadrar estas aproximações é precisamente sobre as políticas culturais e o programa de Exposições de Arte do Conselho que se debruçará o próximo capítulo.



## Capítulo 4 – As políticas culturais e as Exposições de Arte do Conselho da Europa

A *Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* não deve ser desligada da actuação do Conselho da Europa no campo cultural desde a sua fundação. Neste sentido, o capítulo que se segue iniciar-se-á com um panorama sobre as suas políticas culturais, focando-se depois nas Exposições de Arte. Ao longo das várias secções procurar-se-á enquadrar a *Exposição-Diálogo* nos propósitos do Conselho, tanto no conjunto da sua acção no campo da arte, como nos objectivos a que o seu programa regular de exposições se propunha.

### Um panorama sobre as políticas culturais do Conselho da Europa

No Prefácio de *In from the Margins*<sup>1070</sup>, Daniel Tarschys, Secretário-Geral do Conselho da Europa em 1998, dá conta das prioridades que segundo os autores haviam direccionado a produção deste relatório, dando-lhe inclusivamente título: "to bring the millions of dispossessed and disadvantaged Europeans in from the margins of society, and cultural policy in from the margins of governance"<sup>1071</sup>. A primeira parte desta citação indica uma preocupação com sectores mais fragilizados da população residente nos Estados-membros do Conselho da Europa, sensível desde a Primeira Conferência de Ministros Responsáveis pela Cultura, realizada em Junho de 1976, em Oslo. Na sequência das discussões na Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais na Europa, promovida pela Unesco e realizada em Helsínquia, em 1972, é em Oslo que se define o conceito de democracia cultural como central para quaisquer políticas culturais a ser desenvolvidas pelo Conselho da Europa daí em diante. Contudo, passados cerca de vinte e dois anos, a segunda parte da frase citada acima acusa claramente que no que dizia respeito à estruturação e aplicação de políticas culturais, pelo menos ao nível europeu, estas eram ainda relativamente residuais.

De facto, defende-se neste relatório, "some governments are motivated by short-

---

<sup>1070</sup> European Task Force on Culture and Development. *In from the margins. A contribution to the debate on culture and development in Europe*. Estrasburgo: Council of Europe Publishing, 1998. Relatório encomendado pelo Conselho da Europa e produzido pela European Task Force on Culture and Development no âmbito do relatório sobre as relações entre a cultura e o desenvolvimento, *Our Creative Diversity*, promovido pela Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento da Unesco.

<sup>1071</sup> European Task Force on Culture and Development. *In from the margins...* pp. 7, 9.

term economic interests. Too little attention is paid to an explicit definition of basic policy premises, the grounds for intervention and the setting of explicit policy directions and strategies for their implementation"<sup>1072</sup>. Ao resumir alguns dos pontos considerados fundamentais para a adopção e desenvolvimento de políticas culturais, os autores acabam por delinear uma das falhas que estas vinham expondo, tanto a nível nacional, como europeu. Neste sentido, ressaltam que a acção no campo cultural deve ser implementada horizontalmente, isto é, numa perspectiva interdepartamental, uma vez que toca diversas áreas da vida quotidiana, como por exemplo: a educação, de base e ao longo da vida; o turismo; a qualificação e requalificação de património natural e edificado; políticas fiscais e a percepção pública do financiamento privado ao sector cultural, mas também a defesa de que este não implica a substituição de subvenções públicas e que estas não são um gasto supérfluo dos orçamentos de estado.

A estruturação hierárquica dos vários ministérios e organismos públicos, dizem, obstaculizava esta visão lateral, correspondendo por isso a políticas fragmentadas, parciais e espasmódicas que não permitiam aproveitar as possíveis relações entre o campo cultural e o desenvolvimento económico e social<sup>1073</sup>. A acção dos poderes

---

<sup>1072</sup> European Task Force on Culture and Development. *In from the margins...* p. 9.

<sup>1073</sup> Cf. European Task Force on Culture and Development. *In from the margins...* pp. 9-11. Neste sumário inicial ressalva-se ainda que a cultura tenha de ser colocada no centro das preocupações da administração pública, esta não deve ser pensada de um modo exclusivamente utilitário, nem deve ceder à tentação de um controlo por parte dos governos. Uma perspectiva utilitária, afirmam, apenas será bem sucedida se a criação for deixada fora do controlo de Estado. Em pontos subsequentes defendem ainda que o sector cultural é fundamental para integração de todos os grupos populacionais marginalizados, sendo necessário salvaguardar o acesso e a participação através de políticas inclusivas. Em parte tal deveria ser prosseguido através de uma atenção ao peso das artes nos currículos escolares, não só pelo benefício futuro de uma perspectiva holística na aprendizagem dos alunos, quer na educação formal, quer na formação ao longo da vida, mas também pela possibilidade de tornar cada escola um dos centros da vida cultural da comunidade. Outro aspecto fundamental é o da articulação entre a promoção de uma identidade concomitantemente unitária e diversa. Não só como condição de base para uma Europa unida, mas também como salvaguarda do património e herança cultural de comunidades em específico que, ao perder-se, significa uma perda não apenas local, mas para a Europa no seu todo. Assim, dizem, em finais da década de 1990 a Europa devia saber enfrentar a tarefa de requalificação, preservação e reconstrução de património edificado numa escala apenas comparável com o pós-Segunda Grande Guerra. De resto, era também forçoso prestar atenção ao conjunto de associações e comunidades amadoras e de voluntariado que fomentasse o contacto entre agentes desta rede integrante do terceiro sector, bem como o trabalho com organismos oficiais de modo a promover o trabalho de instituições civis num sector que constituía o "cimento dos laços sociais e civis". Por fim, num dos pontos não referido no corpo de texto desta tese, os autores do relatório alertam para a possibilidade de uma resposta à globalização económica e cultural consubstanciada na ideia de uma "Europa fortaleza", o que terá de ser tido em conta no equilíbrio entre o afastar deste fechamento e a necessária promoção de oportunidades de trabalho para os "produtores culturais europeus". Equilíbrio a ser garantido nomeadamente na tentativa de revitalização urbana apelando a valores locais. Cf. European Task Force on Culture and Development. *In from the margins...* pp. 9-12.

públicos deveria ser "re-oriented from its current lottery of one-off projects"<sup>1074</sup>, fomentando relações culturais sustentáveis. O que dependeria igualmente da capacidade dos governos de cada país em adequar políticas culturais, num âmbito internacional, às práticas artísticas contemporâneas e às alterações políticas na Europa. Esta chamada de atenção pode ser articulada com o que veio a suceder com a *Exposição-Diálogo*. Ainda que tenha redundado num "one-off project", inicialmente havia sido pensada como a primeira de uma série que contribuiria para o estabelecimento de pontes entre os vários museus que nela participassem, ajudando assim ao fomento de relações culturais entre museus. Mas, recordando-se alguns dos passos dados ao longo da preparação da exposição<sup>1075</sup>, poderia fazê-lo igualmente entre as estruturas diplomáticas e outras entidades nacionais responsáveis pelos museus. De resto, constituía igualmente uma tentativa de incluir a arte contemporânea no programa de exposições do Conselho da Europa. Podendo defender-se, por outro lado, que esta era também uma das manifestações de um reposicionamento de Portugal em relação à Europa, registado após o 25 de Abril de 1974 e, mais concretamente, depois do 25 de Novembro de 1975. A República adere ao Conselho da Europa a 22 de Setembro de 1976 e, poucos anos depois, organizará a 17ª Exposição de Arte, seguindo-se a *Exposição-Diálogo* e outras iniciativas como, por exemplo, a criação em Lisboa em 1989 do European Centre for Global Interdependence and Solidarity, usualmente referido como North-South Centre.

Segundo o relatório *In From the Margins* as orientações das políticas culturais europeias após a Segunda Grande Guerra, no caso do Bloco Ocidental, podem ser sintetizadas da seguinte maneira: "promotion of creativity and cultural identity, support for cultural participation and the diversity of people's cultural identities, in the context of a general commitment to freedom of expression, cultural rights and the development of democratic civil society"<sup>1076</sup>. Páginas adiante divide-as em dois eixos principais ao

---

<sup>1074</sup> Cf. European Task Force on Culture and Development. *In from the margins...* p. 12. Em 1987, no Simpósio *Europe from a cultural perspective* (21-24 de Abril de 1987, Universidade de Amesterdão), Adriaan van der Staay defende mesmo que "we are confronted with the usual European situation in which a full-fledged European Cultural Policy seems nearly impossible to achieve and that a yet half-hearted European Cultural policy remains in the offing". Staay, A., "On the feasibility of a european cultural policy" in *Europe from a cultural perspective*. Haia: UPR, 1987, p. 23.

<sup>1075</sup> Como exemplo, Anders Arfwedson envia uma carta a Teresa Gouveia, identificada como Directora do Departamento Internacional do Ministério da Cultura e Cooperação Científica português, pedindo que esta intercedesse junto da Fundação Calouste Gulbenkian para que se encontrasse uma forma de custear o transporte de uma peça que, de facto, não irá ser exposta em Lisboa. Tratava-se de Mud Muse, de R. Rauschenberg. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00085. Carta de Anders Arfwedson a Teresa Gouveia, 4 de Outubro de 1983.

<sup>1076</sup> European Task Force on Culture and Development. *In from the margins...* p. 20.

longo dos quais estas se desenvolvem<sup>1077</sup>. Um é definido pela importância conferida por parte de agências intergovernamentais à democratização da cultura e à democracia cultural, bem como aos direitos humanos e culturais. O outro implica a convergência, ao longo da segunda metade do século XX, de governos e agências intergovernamentais em torno de princípios comuns que orientassem as suas políticas culturais, das quais se destaca o fomento do pluralismo cultural.

Para esta convergência foi fundamental o trabalho desenvolvido no âmbito da UNESCO. O relatório refere então algumas das conferências organizadas por esta instituição, tais como a já citada conferência de Helsínquia, mas também, a título de exemplo, a Conferência de Veneza, em 1970, ou a World Conference on Cultural Policies (Cidade do México, 1982). A que se adiciona ainda a proposta de uma Década Mundial para o Desenvolvimento Cultural entre os anos 1988 e 1997<sup>1078</sup>. Ainda que lhes seja atribuída uma maior relevância a partir dos anos 1970, os autores recuam ao imediato pós-Segunda Grande Guerra para sustentar os princípios de democracia cultural e de democratização da cultura. Neste sentido, destacam o direito a participar na vida cultural entre as condições necessárias para a sobrevivência, integridade e dignidade humanas consagrados já na Declaração Universal dos Direitos do Homem de 1948.

Logo após o final da Segunda Grande Guerra governos de ambos os Blocos desenvolveram políticas de fomento do sector cultural. A Leste regista-se um financiamento elevado que, não obstante os constrangimentos de uma distribuição de fundos selectiva, garantia um acesso generalizado a bens culturais. A Oeste, o objectivo seria "to safeguard the quality and diversity of cultural life"<sup>1079</sup>. Uma primeira orientação, decorrente também dos efeitos da guerra entre 1939 e 1945, tinha como foco a preservação e conservação do património edificado e da herança cultural, o que cumpria igualmente o desígnio de firmar identidades nacionais. Contudo, balanceado pela acção de organismos internacionais, como o Conselho da Europa ou a UNESCO, a promoção de identidades culturais tinha também um escopo internacional<sup>1080</sup>. Aliás, o Conselho da Europa defendia desde a sua fundação que uma união ou aproximação

---

<sup>1077</sup> Cf. European Task Force on Culture and Development. *In from the margins...* p. 33.

<sup>1078</sup> "The aims (...): encouraging governments to acknowledge the cultural dimension of development, affirming and enriching cultural identities; broadening participation in cultural life; and promoting international co-operation". Cf. European Task Force on Culture and Development. *In from the margins...* p. 35.

<sup>1079</sup> European Task Force on Culture and Development. *In from the margins...* p. 38.

<sup>1080</sup> Cf. European Task Force on Culture and Development. *In from the margins...* pp. 38-39.

política entre os países europeus não seria bem sucedida sem uma atenção especial ao trabalho a ser desenvolvido no campo cultural<sup>1081</sup>, sendo este sempre pensado em ligação estreita com o sector educativo. B. Wassenberg coloca este tema como central ainda antes criação do Conselho, ao explicitar que a cultura "was already a priority (...) in 1948 at the Hague Congress, where the Cultural Resolution emphasised «the common heritage of Christian and other spiritual and cultural values», and proposed that a European Cultural Centre be established as a meeting place for «leaders of thought»"<sup>1082</sup>.

Simultaneamente havia uma aposta clara na edificação ou requalificação de infra-estruturas, como teatros, salas de concertos, museus e galerias de arte. Decorrente da capacidade financeira de vários países ao longo de um período alargado de crescimento económico, que marca *grosso modo* o terceiro quartel do século XX, criavam-se assim as condições para que se cumprisse o que "governments saw [as] the widening of access to the arts (...) one of their responsibilities [being] (...) both geographical spread and social reach [as] integral to their aspirations for the democratisation of culture"<sup>1083</sup>. A concretização desta orientação política era consubstanciada nos currículos escolares, com disciplinas práticas e teóricas, ou, por via de subsídios, na manutenção de preços reduzidos no acesso àquelas infraestruturas. Ao mesmo tempo, procurou-se criar mecanismos de subvenção à produção artística, através de bolsas, subsídios do Estado ou pela abertura de lugares de ensino exclusivos para artistas, em universidades, conservatórios ou escolas técnicas. A que se juntava a legislação sobre direitos de autor<sup>1084</sup>. No caso português, como se viu, esta atenção à democratização da cultura aliada ao investimento em infra-estruturas tendo como foco a arte contemporânea apenas ocorrerá no último quartel do século XX, podendo considerar-se que um dos primeiros passos numa direcção convergente com a dos restantes Estados-membros do Conselho da Europa foi precisamente a construção do CAM.

Dos anos 1970 em diante dá-se uma maior relevância a três vectores. Um

---

<sup>1081</sup> Cf. E. P. Wellenstein defende o mesmo: "already in the late forties, when the first steps on the road towards European co-operation were taken, the cultural component was an essential element of this movement". Wellenstein, E. P., "The cultural dimension" in *Europe from a cultural perspective*. Haia: UPR, 1987, p. 26.

<sup>1082</sup> Wassenberg, B., *History of the Council of Europe*. Estrasburgo: Council of Europe Publishing, 2013, p. 37.

<sup>1083</sup> European Task Force on Culture and Development. *In from the margins...* p. 40.

<sup>1084</sup> Cf. European Task Force on Culture and Development. *In from the margins...* p. 40.

primeiro, considerado na sequência do Maio de 1968, diz respeito à democracia cultural. Se a democratização da cultura implicava a garantia de acesso de todos os cidadãos a bens culturais, tanto de um ponto de vista material (disseminação de infra-estruturas e controlo dos custos de acesso), como de um ponto de vista imaterial (ensino e outras formas de implementação de políticas pedagógicas), a democracia cultural pressupunha já a participação activa em processos artísticos ou nos programas de museus, escolas, etc.. Contudo, o peso conferido à animação socio-cultural não irá encontrar no imediato o financiamento para a sua prossecução em larga escala. Um segundo vector, que se relaciona directamente com este último, tem a ver com a diversificação de formas de financiamento. Assim, apesar do panorama geral traçado para o terceiro quartel do século XX, este era ainda reduzido nos anos 1970 e, mesmo que subindo em termos reais ao longo das década seguintes, era insuficiente para se afirmar neste relatório que o sector cultural se encontrava devidamente financiado<sup>1085</sup>. Por fim, o terceiro vector que orientará parte das políticas públicas para o campo cultural decorre da relevância conferida às indústrias culturais, nomeadamente no que concernia ao cinema. No entanto, dizem os autores, estas limitavam-se geralmente à regulação sobre ou apoio financeiro à produção cinematográfica, à indústria editorial ou à musical<sup>1086</sup>.

Em *In From the Margins* é salientado o papel do Conselho da Europa em relação ao da União Europeia ou anteriores configurações da União, uma vez que o campo cultural apenas é integrado nas competências desta última em 1992, no Tratado de Maastricht. Ainda assim, mesmo que de modo pouco estruturado, realça-se o papel da U. E. na preservação do património edificado, a promoção de iniciativas como as Capitais Europeias da Cultura ou os Meses Europeus da Cultura. No mais, até meados da década de 1990 a sua actuação revelou-se mais assertiva do que a do Conselho da

---

<sup>1085</sup> "The state's role in culture may seem to be firmly established, but as long ago as the 1960s doubt was cast on whether the state should be directly involved in the arts at all. The social objectives of making the arts available to all were not being convincingly attained; indeed, they remained the preserve of the affluent and the well educated. The debate took on a sharp political relevance with the rise of neo-liberal economic policies in Europe. State-owned industries were privatised, industrial subsidies reduced or abolished and monopolies (for example broadcasting and telecommunications) deregulated. Support for the «high» arts was maintained, but a more commercial approach to fund-raising and management was encouraged. Some research (...) has sought to show that the arts and related cultural activities contributed substantially to the gross national product. (...) Other less obviously «committed» studies hold that the beneficial surplus effects of subsidy are so small that they are of little use to politicians trying to decide whether to raise, lower or abandon state investment in the arts. In effect, decision makers have been left with a free rein". European Task Force on Culture and Development. *In from the margins...* p. 63.

<sup>1086</sup> European Task Force on Culture and Development. *In from the margins...* p. 39.

## Europa na regulação e apoio à indústria audio-visual.

No caso do Conselho da Europa, os autores do relatório recorrem à periodização de Etienne Grosjean, em *40 Years of Cultural Cooperation 1954-1994*<sup>1087</sup>, onde se divide a actuação do Conselho em cinco fases cuja circunscrição cronológica é relativamente aberta. A primeira, iniciada com a fundação do Conselho da Europa, em 1949, corresponde ao imediato pós-guerra e ao que designam como período de reconciliação. Promovia essencialmente a noção de pertença a uma civilização comum para impedir o ressurgimento do fanatismo nacionalista. Teve como foco essencial o sistema educativo, quer por via dos currículos de história e geografia nos mais variados graus de ensino, quer pela tentativa do reconhecimento de qualificações de grau superior entre os vários Estados-membros<sup>1088</sup>. É neste período que se cria o Comité de Especialistas da Cultura<sup>1089</sup>, que se iniciam as Exposições de Arte (1954), sendo que a maior relevância deve ser conferida à Convenção Cultural Europeia, de 1954 e em vigor desde 1955.

A segunda fase<sup>1090</sup>, que incorpora a transferência das competências sobre os sectores cultural e da educação da União da Europa Ocidental (UEO)<sup>1091</sup> para o Conselho, em 1960, é classificada por E. Grosjean como sendo de reconhecimento mútuo<sup>1092</sup>. Prolongar-se-á até inícios da década de 1970. Nestes anos é criado o Fundo Cultural<sup>1093</sup> para financiamento das iniciativas do Conselho (1958) e o Conselho para a Cooperação Cultural (CCC)<sup>1094</sup>, em 1961, substituindo o Comité de Especialistas da

---

<sup>1087</sup> Grosjean, E., *40 Years of Cultural Cooperation 1954-1994*. Estrasburgo: Council of Europe Publishing, 1997, pp. 4-5, 37-40.

<sup>1088</sup> Cf. European Task Force on Culture and Development. *In from the margins...* 35-36.

<sup>1089</sup> A constituição deste Comité, composto por "senior officials from the ministries of education", é a resposta do Comité de Ministros do Conselho da Europa à proposta de um plano para a cultura por parte da Assembleia Consultiva, que visava por exemplo a criação de convenções entre Estados-membros, a livre circulação de livros e obras de arte, a criação de um centro cultural europeu ou a cooperação na investigação científica. Sobre as primeiras reuniões deste Comité ver: Wassenberg, B., *History of the Council of Europe...* p. 38.

<sup>1090</sup> Deve ressaltar-se que apesar de criado em 1958, é dentro dos objectivos desta fase que Etienne Grosjean coloca a criação do Fundo Cultural. Cf. Grosjean, E., *40 Years of Cultural Cooperation...* p. 4.

<sup>1091</sup> Criada em 1954, esta União vem substituir a União Ocidental, fundada em 1948 na sequência da assinatura do Tratado de Bruxelas. É dissolvida em 2010 já após a entrada vigor do Tratado de Lisboa em 2009.

<sup>1092</sup> Cf. Grosjean, E., *40 Years of Cultural Cooperation...* p. 4.

<sup>1093</sup> Os estatutos do Fundo Cultural são aprovados pela Resolução 13, de 1958.

<sup>1094</sup> A cargo do CCC ficam todas as questões relacionadas com a educação e a cultura, ainda que a última palavra na aplicação de qualquer medida continue a cargo do Comité de Ministros. É composto por membros dos ministérios da educação e dos negócios estrangeiros, a que se poderiam juntar, em casos específicos, representantes dos ministérios da cultura, desporto ou lazer dos Estados-membros do Conselho da Europa. No seu âmbito funcionavam três Comités Permanentes: ensino superior e

Cultura. Com a transferência de competências da UEO para o Conselho da Europa, a criação do CCC, após as discussões espoletadas pelo Maio de 1968 e tendo em conta igualmente os efeitos da crise financeira de 1973, o Conselho da Europa vai por estes anos abarcando cada vez mais campos respeitantes à educação, juventude<sup>1095</sup> e media audio-visuais.

Daqui em diante a actividade do Conselho centrar-se-á "on the creation of a common philosophy based on the concepts of cultural development, permanent education, cultural democracy and «threshold levels» in language learning"<sup>1096</sup>. Uma terceira fase em que se continua a trabalhar em todas as áreas abrangidas ao longo da fase anterior, ainda que tratando menos questões técnicas relacionadas com a eficiência dos sistemas educativos nacionais. Focando-se assim na definição dos conceitos fundamentais citados, procurando discernir qual o propósito da acção nos campos cultural e educativo. Desenvolvem-se então projectos piloto que pudessem aprofundar a cooperação cultural, avaliando-se os seus resultados. Esta é uma fase marcada pela Primeira Conferência de Ministros responsáveis pela Cultura, que tem lugar em Oslo, em 1976, e pelas mudanças na estruturação do Conselho para a Cooperação Cultural, ocorridas no mesmo ano. Assumindo-se então como Steering Committee for Cultural Co-operation, ainda que mantendo a designação de Conselho para a Cooperação Cultural<sup>1097</sup>, o CDCC ganhava uma certa independência relativamente ao Comité de Ministros na prossecução das políticas culturais, sustentada também na capacidade de gestão do Fundo Cultural.

Segue-se uma quarta fase, iniciada na passagem da década de 1970 para a seguinte e que se prolongará até meados dos anos 1990, em que é discutida a existência ou não de uma identidade cultural europeia<sup>1098</sup>. É nesta fase precisamente que se pode

---

investigação; ensino básico e técnico; ensino não-formal (políticas de juventude, desporto e formação ao longo da vida). Cf. Wassenberg, B., *History of the Council of Europe...* p. 39.

<sup>1095</sup> Em 1972 é inaugurado o European Youth Centre e criada a European Youth Foundation. O primeiro visava a formação de quadros, constituindo igualmente a primeira experiência de ligação a organizações não-governamentais num escopo Europeu. A segunda, aberta a todos os países que ratificassem a Convenção Cultural Europeia, visava o apoio financeiro a organizações não-governamentais cuja actividade se desenvolvesse no âmbito das políticas da juventude, quer na promoção de cooperação cultural, quer na investigação sobre temas relacionados com a juventude, ou para a organização de eventos culturais, educativos, sociais ou humanitários. Cf. Wassenberg, Birte. *History of the Council of Europe...* pp. 83-84.

<sup>1096</sup> European Task Force on Culture and Development. *In from the margins...* pp. 35-36.

<sup>1097</sup> Nesta reformulação fundem-se os comités permanentes do ensino básico e técnico e ensino não-formal.

<sup>1098</sup> B. de Witte, ainda que centrando-se na CEE, defende que desde inícios da década de 1970 se pressentia uma crise no processo de integração europeia, que no entanto relaciona com a chegada a um



inserir a *Exposição-Diálogo* que, como se viu, tinha na tentativa de definição de uma possível identidade cultural europeia um dos seus três objectivos principais. Em todo o caso, a exposição de Lisboa relaciona-se ainda com a fase anterior, uma vez que aí se procurava entender de que modo os museus poderiam agir no campo cultural e, por essa via, actuar sobre o todo social. Neste sentido, a *Exposição-Diálogo* foi também um projecto piloto que poderia potenciar a discussão dos pressupostos sobre os quais assentavam as políticas museológicas, fomentando igualmente a cooperação cultural entre instituições. Ao longo desta fase questionou-se ainda qual o papel do Conselho da Europa perante uma Comunidade Económica Europeia em constante alargamento<sup>1099</sup>. Por esta altura trabalha-se mais intensamente sobre novas fontes de financiamento para o sector cultural. Devendo lembrar-se neste âmbito que ao longo destes anos o caso da Fundação Calouste Gulbenkian foi sendo considerado um exemplo da importância que fundações privadas poderiam ter no sector cultural, correspondendo não só a uma possível diversificação do financiamento ao sector, mas também a um modelo de uma possível estruturação do campo que vinha sendo referido já há algum tempo<sup>1100</sup>.

A título de exemplo, em 1983 tem lugar um encontro, *Funding the Arts in Europe*<sup>1101</sup>, patrocinado pelo Ministério da Educação e Cultura da Baviera e pelo

---

ponto do processo em que era necessário encontrar novos conceitos que a orientassem. Neste sentido, "a new concept which appeared at that time and could seem as a panacea against all the various ills described above, was that of *identity*". Witte, B., "Building Europe's image and identity" in *Europe from a cultural perspective*. Haia: UPR, 1987, p. 133. Mais à frente, questionando precisamente as discussões em torno de uma identidade europeia, vai mesmo questionar: "The search for a collective identity marks, first of all, a return to traditional legitimization strategies of the nineteenth century Nation State, and tends to align the image of Europe with that of a traditional state. Not that European identity is intended, in anybody's mind, to replace existing national identities, but the fact of choosing collective identity as a basis of legitimization is a tribute paid to the original concept of the Nation State which European integration was designed to overcome. Is it so certain that a political structure can emerge and prosper only if it is based on a strong sense of collective identification by its members?". Witte, B., "Building Europe's image and identity"... p. 137.

<sup>1099</sup> Deve referir-se no entanto que ao longo desta fase este questionamento alterar-se-á. Discussão que se pode considerar iniciada com as adesões à CEE da Dinamarca, Irlanda e Reino Unido em 1973, continuada com as da Grécia (1981) e Espanha e Portugal (1986), sendo que em meados da década de 1980 o mapa político coberto pelo Conselho da Europa era já praticamente coincidente com o da CEE. Após a queda do Muro de Berlim, porém, os problemas eventualmente colocados por esta sobreposição resolver-se-ão até meados da década de 2000, com a progressiva adesão ao Conselho da Europa, ao longo da década de 1990, de países situados a Leste da Cortina de Ferro. Ao longo deste período o Conselho da Europa volta a assumir o papel de primeira instituição política pan-europeia como espaço para uma progressiva aproximação entre países "which happen to occupy part of the same land mass". European Task Force on Culture and Development. *In from the margins...* p. 27.

<sup>1100</sup> Cf. Página 82 e seguintes.

<sup>1101</sup> *Funding the Arts in Europe. Research Workshop on the Financing of Cultural Policy*, Munique, de 8 a 11 de Novembro de 1983.

Conselho da Europa. No relatório final<sup>1102</sup> deste encontro, redigido por Ruth Towse, refere-se que apesar de não se ter chegado a um consenso sobre o que constituía afinal a crise de financiamento das artes, esta percepção era comum aos participantes neste encontro<sup>1103</sup>. Assim, defendia-se que a melhor forma de fazer face ao problema, ao mesmo tempo que se garantia a relativa independência da produção artística, consistiria no que R. Towse designa por "plural funding"<sup>1104</sup>. Esta pluralização dos fontes de financiamento dividia-se em quatro áreas: "1) (...) subsidies outside the public sector, ie private funding; 2) (...) more funds (...) at the local and regional level; 3) (...) fresh justification for support to the arts as an investment, (...) industry and (...) employer and 4) the intensified search for value for money"<sup>1105</sup>. Outra área de actuação trabalhava os possíveis contributos do campo cultural e do sector educativo para o desenvolvimento local, a inclusão de migrantes e a importância da educação como formação de base para a vida. Ao longo desta fase destaca-se essencialmente a aproximação entre o CDCC e a Standing Conference of Local and Regional Authorities of Europe (CLRAE), que visava o desenvolvimento dos princípios de democratização da cultura e democracia cultural, a criação das Rotas Culturais Europeias, em 1987, e a criação da Eurimages, em 1989, que focava a produção audio-visual<sup>1106</sup>.

Por último, a quinta fase era correspondente ao tempo de produção e publicação do relatório *In From the Margins*, esperando-se que daí em diante prosseguisse uma atenção especial à cooperação nas trocas de informação e constituição de redes transnacionais, focadas também na formação de pessoal administrativo de nível intermédio, administradores culturais e formadores<sup>1107</sup>. Neste sentido, são inaugurados dois novos European Youth Centre, um em Budapeste, no ano de 1995, outro em Graz, em 1998. É possível alargar esta fase até pelo menos finais da década de 2000, tendo em

---

<sup>1102</sup> Towse, R., "Rapporteur General" in Myerscough, J., *Funding the Arts in Europe*. Estrasburgo: The Council of Europe and Policy Studies Institute, 1984, pp. 149-157.

<sup>1103</sup> Cf. Myerscough, Johyn. *Funding the Arts in Europe*... p. 154.

<sup>1104</sup> Towse, R., "Rapporteur General"... p. 155.

<sup>1105</sup> Towse, R., "Rapporteur General"... p. 154. No que diz respeito ao desenvolvimento do quarto ponto, torna-se evidente o diagnóstico de *In From the Margins* quando se refere não existirem políticas culturais consistentes por toda a Europa e, debruçando-se sobre alguns países, nem mesmo do ponto de vista nacional: "clear policies about the intentions underlying subsidies are necessary. (...) Great Britain could have turned the objectives stated in its Charter into an equivalent policy for the arts, but in fact had failed to do this. (...) Italy does not have an overall cultural policy. France, on the other hand, is in the process of altering its approach to cultural policy by devolving responsibility and funding to regions and municipalities. In Germany there is no consistent policy of the Federal Government where powers are in the hands of the Länder". Cf. Towse, R., "Rapporteur General"... p. 156.

<sup>1106</sup> Cf. Wassenberg, B., *History of the Council of Europe*... 84-85, 88.

<sup>1107</sup> Cf. Grosjean, E., *40 Years of Cultural Cooperation*... p. 5.

conta a abertura de dezoito centros informação e documentação do Conselho da Europa por toda a Europa de Leste e pelos Balcãs, o que sucedia já desde 1991. Havia sido ainda em 1992 que o Conselho da Europa constituíra a escola de estudos políticos, em Moscovo, a primeira de um conjunto que abrange *grosso modo* o mesmo espaço geográfico dos centros de informação e documentação. Estas, tal como os centros, serão criadas em estreita colaboração com organizações não-governamentais até 2007, ano em que é criada a de Baku, no Azerbaijão<sup>1108</sup>. Ao longo destes anos destacam-se ainda os passos dados em direcção ao que virá ser conhecido como o Processo de Bolonha<sup>1109</sup>, iniciado em 1999; a tentativa de harmonizar a recolha de dados sobre o sector cultural e os media<sup>1110</sup>; e a adopção do *White Paper on Intercultural Dialogue*, cujos objectivos são os de "set out the preconditions for such dialogue, for example through the intercultural literacy of public institutions or the creation of spaces for intercultural dialogue at grassroots level"<sup>1111</sup>.

Dado o panorama geral sobre as políticas culturais europeias ou, talvez de modo mais preciso, sobre as acções no campo cultural levadas a cabo pelo Conselho da Europa, interessa agora situar a *Exposição-Diálogo* no contexto das Exposições de Arte. Ainda que, como se viu, a série que se deveria ter iniciado em Lisboa tenha sido prontamente excluída do programa regular de exposições do Conselho, é ainda no âmbito destas que é inicialmente pensada.

### **As Exposições de Arte do Conselho da Europa: um enquadramento**

Como vem sendo recordado ao longo desta tese, a *Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* foi excluída do programa regular de Exposições de Arte do Conselho da Europa. Contudo, dado que a proposta de R. Berger havia começado por propô-la como o elo contemporâneo deste programa de exposições, é possível partir de um dos problemas em torno da organização da exposição em Lisboa para tentar encontrar um ponto um de contacto com a restante programação. Assim, pode focar-se a tentativa por parte do Centro de Arte Moderna em organizar uma

---

<sup>1108</sup> Cf. Wassenberg, B., *History of the Council of Europe...* pp. 152-155.

<sup>1109</sup> Convention on the Recognition of Qualifications concerning Higher Education in the European Region, adoptada em Lisboa, em 1997. Cf. Wassenberg, B., *History of the Council of Europe...* p. 170.

<sup>1110</sup> Ainda na década de 1990, é criado o European Audiovisual Observatory (1992), a rede Herein (de finais da década de 1990 e reformulada em 2014); e ainda o Culture WatchEurope Observatory. Cf. Wassenberg, Birte. *History of the Council of Europe...* p. 171.

<sup>1111</sup> Cf. Wassenberg, B., *History of the Council of Europe...* p. 171.

exposição histórica em conjunto com o Museum Van Abbe de Eindhoven. Exposição que, como se viu, poderia contribuir para sustentar uma ligação entre a coleção do CAM e uma história da arte internacional. No mais, ainda que tal pudesse não ser explícito na conformação final do espaço expositivo, uma das funções do museu de arte moderna para R. Berger – a marcação de uma ligação entre a arte coeva e toda a história da arte – acabava por tornar aquela relação histórica um dado a considerar.

A estratégia implicada por aquela exposição histórica em particular, mesmo que não se tenha realizado, ajuda a elucidar uma característica comum à restante série de exposições do Conselho da Europa. Na sua maioria, uma herança e património culturais europeus comuns eram sustentados pelo traçar de ligações entre histórias nacionais e uma narrativa histórica internacional. As exposições seriam construídas em torno de momentos específicos em que se considerou haver uma contribuição fundamental de cada região para o todo cultural europeu. Uma vez que as exposições se realizavam precisamente no país a que correspondia uma história local já sedimentada, esta relação tornava-se ainda mais presente, reforçando-se o vínculo a uma história europeia. Mas também num sentido mais alargado, como contributo mais imediato para todo o mundo ocidental, chegando mesmo a assumir uma dimensão global.

Iniciadas em 1954, as Exposições de Arte do Conselho da Europa realizam-se até 2014, geralmente a uma cadência regular de uma exposição anual ou, no máximo, a cada dois anos<sup>1112</sup>. Registam-se no entanto quatro interrupções, correspondendo a maiores hiatos de tempo entre exposições: entre 1972 e 1977, entre 1983 e 1988, já no século XXI, entre 2002 e 2006 e deste ano a 2012. Não se realiza qualquer exposição depois da 30ª, que decorre entre 2012 e 2014 e no âmbito da qual se realizam diversos eventos. As diferentes interrupções correspondem a situações diversas. No caso do período entre 1972 e 1977, o hiato é consequência da crise económica de 1972-1973 e subsequente quebra no financiamento ao sector cultural<sup>1113</sup>. Este subfinanciamento prolongar-se-á, estando inclusivamente na base de várias das discussões em torno dos

---

<sup>1112</sup> Para consultar a lista completa de exposições organizadas pelo Conselho da Europa no âmbito deste programa veja-se: [em linha, consultado a 7 de Dezembro de 2018] Disponível em: <https://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/past-exhibitions>.

<sup>1113</sup> No Relatório anual de 1973 do Conselho para a Cooperação Cultural dá-se conta do adiamento por razões orçamentais da inauguração de uma 15ª Exposição de Arte, sob o tema *Popular arts and traditions*, que deveria ter sido realizada em Bruxelas em 1974. Esta exposição nunca a chega a ser inaugurada. Cf. Council for Cultural Co-operation and Cultural Fund. Annual Report 1973, p. 68. [Em linha, consultado a 27 de Outubro de 2018]. Disponível em: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED098913.pdf>

modelos de financiamento às artes daí em diante. Em *In From the Margins* refere-se que apesar de um crescimento real relativamente sustentado, na década de 1980 muito raramente os orçamentos para a área da cultura atingiram 1% dos Orçamentos de Estado dos vários países europeus.

No caso do segundo hiato, entre 1983 e 1988, dá-se uma pausa de cinco anos até à realização da 19ª Exposição de Arte na Dinamarca, *Christian IV and Europe*<sup>1114</sup>, numa década em que a organização destas exposições vinha sendo sucessivamente repensada. A partir de 1988 estas são retomadas a um ritmo anual, devendo registar-se que a reflexão sobre o modelo a seguir pelas Exposições de Arte do Conselho da Europa leva a que, de 1992 em diante, a maioria das edições passe a ser organizada por um conjunto de Estados-membros e/ou realizado em diversas cidades<sup>1115</sup>. Dispersão que antes apenas sucedera uma vez, em Espanha, na 7ª Exposição de Arte, *Romanesque Art*, que teve lugar simultaneamente em Barcelona e Santiago de Compostela.

Quanto à interrupção seguinte não se conseguiram apurar as causas imediatas. No entanto, ainda que entre 2002 e 2006 não tenha lugar qualquer exposição, neste ano realizam-se duas, a 28ª, *Universal Leonardo*, e a 29ª Exposição de Arte – *The Holy Roman Empire of the German Nation 962 – 1806*<sup>1116</sup>. O que pode levar a considerar que este intervalo de quatro anos se deveu, por um lado, a uma alteração no modo de organização da exposição entre várias entidades (caso da 28ª) e, por outro lado, à marcação dos duzentos anos passados sobre a dissolução do Sacro Império Romano-Germânico, em 1806 (caso da 29ª). Entretanto, de 2006 a 2012 registam-se várias alterações na orgânica do Conselho da Europa no que diz respeito aos assuntos culturais, passando as Exposições de Arte a estar sob responsabilidade do Steering Committee for Culture, Heritage and Landscape (CDCPP) desde precisamente 2012. Já no âmbito deste comité iniciou-se em 2015 a discussão sobre a continuidade e qual o modelo a seguir nas próximas Exposições de Arte<sup>1117</sup>. O que, no fundo, parece ter implicado o abandono deste programa nos moldes em que vinha sendo realizado desde 1954, passando a estar enquadrado na iniciativa *We, the Others*, da qual não se

---

<sup>1114</sup> 19ª Exposição de Arte. *Christian IV and Europe*. Dinamarca, Março - Setembro, 1988.

<sup>1115</sup> Em nove edições, entre 1992 e 2012-2014, três realizam-se apenas num Estado-membro, sendo que mesmo entre estas, uma, a 26ª, se realizará em duas cidades alemãs. No mais, deve registar-se que no período de tempo após a reunificação da Alemanha, coincidindo *grosso modo* com estas últimas nove edições, oito serão organizadas ou co-organizadas por este mesmo país.

<sup>1116</sup> 29ª Exposição de Arte: *The Holy Roman Empire of the German Nation 962 - 1806*. Magdeburgo e Berlim, Agosto - Dezembro, 2006.

<sup>1117</sup> Cf. [Em linha, consultado a 5 de Janeiro de 2019]. Disponível em: <https://rm.coe.int/16806418ff>

conhecem para já desenvolvimentos<sup>1118</sup>.

Tendo em conta o conjunto do programa, como precisar o contributo destas exposições para a sedimentação de um património ou herança cultural comum, capaz de sustentar um projecto de integração ou de aproximação política entre os vários países que integravam o Conselho da Europa? E como pensá-las ao verificar que a própria Convenção Cultural Europeia estava aberta à ratificação por estados que não fossem membros deste organismo?

Num relatório extenso produzido a pedido do Conselho da Europa, *Europe and the Europeans – an international discussion*<sup>1119</sup>, Max Beloff irá tocar, entre outros, o problema da herança cultural europeia<sup>1120</sup> e apontar um caminho para o que designará "The Cultural Task"<sup>1121</sup>. Na Introdução a este livro, Denis Rougemont<sup>1122</sup> mostra a sua surpresa pelo conjunto de objecções, cepticismos e chamadas de atenção em relação um misticismo que envolvia uma possível união da Europa. Para o suíço, uma possível leitura das divergências que ali se registavam era a de se questionar se, afinal, existiria uma cultura europeia ou se esta era "merely a slogan for over-enthusiastic

---

<sup>1118</sup> Cf. [Em linha, consultado a 5 de Janeiro de 2019]. Disponível em: <https://rm.coe.int/16806a4886>; [Em linha, consultado a 5 de Janeiro de 2019]. Disponível em: <https://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/art-exhibitions>

<sup>1119</sup> Beloff, M., *Europe and the Europeans – an international discussion*. Londres: Chatto and Windus Ltd, 1957. Este relatório é publicado em 1957 na sequência de uma "Mesa-Redonda Europeia" organizada em Roma em 1953, a que se seguiu uma outra em Estrasburgo, em 1956. Cf. . Beloff, M., *Europe and the Europeans...* pp. vii, 277.

<sup>1120</sup> Beloff, M., *Europe and the Europeans...* pp. 79-149.

<sup>1121</sup> Beloff, M., *Europe and the Europeans...* pp. 264-274. A referência à "tarefa cultural" é a última de uma série de capítulos, com a sequência "The Political Task", "The Economic Task", "The Scientific Task" e "The Cultural Task", dos quais este último é o mais reduzido.

<sup>1122</sup> Denis Rougemont havia presidido à Comissão da Cultura e sido relator final do Congresso da Europa que, em 1948, dará origem ao Conselho da Europa. Será também fundador do Centro Europeu da Cultura em 1950, sedado em Genebra, continuando ao longo da sua produção teórica a defender a predominância de uma ideia de Europa – cuja génese remete para a Grécia Antiga – sobre qualquer nacionalidade. Estará também na base da constituição da Fundação Europeia da Cultura em 1954. D. Rougemont assumira e continuava a defender nesta Introdução a sua posição em favor de uma solução federal para a organização política transnacional europeia, que propunha uma integração que implicava a perda imediata de parte da soberania de cada um dos Estados-membros em favor de uma entidade supra-nacional. Solução para um projecto político europeu que havia saído claramente derrotado do Congresso da Europa de 1948, de onde resultará a constituição do Conselho da Europa como estrutura de coordenação intergovernamental, em que mesmo a actual Assembleia Parlamentar será inicialmente esvaziada de qualquer poder em relação ao Comité de Ministros. Iniciando assim sua actividade sob a designação de Assembleia Consultiva. Aliás, parte da história do Conselho da Europa daí em diante consistirá precisamente na tentativa dos membros da Assembleia, que eram nomeados pelos parlamentos dos Estados-membros do Conselho da Europa, em assumir uma maior preponderância nas decisões e orientações programáticas do Conselho. Em parte, a mudança de Assembleia Consultiva para Assembleia Parlamentar que ocorrerá anos mais tarde insere-se nesta disputa, contudo o motivo mais imediato foi a reacção do Conselho da Europa a uma percepção de perda de legitimidade da sua assembleia perante a eleição por sufrágio directo dos deputados do Parlamento Europeu da Comunidade Económica Europeia. E, de facto, aquela mudança de designação não parece ter correspondido no imediato a alterações profundas na relação institucional entre o Comité e a Assembleia do Conselho.

schoolboys"<sup>1123</sup>. Porém, defendia que as mesas redondas haviam demonstrado uma atitude que não podia ser mais europeia, que sintetizava no questionamento constante e numa vontade de diferenciação que recorria a noções como a originalidade e carácter nacionais. Para si, com maiores ou menores hesitações, a constituição de uma tal comunidade não podia ser definida por um qualquer arranjo político-institucional, ou seja, "a policy making for union becomes possible only if there is to begin with a community of culture between those whom one wishes to unite"<sup>1124</sup>. Em suma, parafraseando o autor, qualquer esforço de coordenação política estaria sempre dependente da capacidade de despertar junto das populações uma noção de pertença a uma colectividade mais vasta, antiga e resistente que a de qualquer uma das nações coevas do continente europeu<sup>1125</sup>. A qual, segundo D. Rougemont, existia de facto, tendo a sua génese na Grécia Antiga.

Ao iniciar o seu capítulo sobre a herança cultural europeia, M. Beloff vai começar por escrever que, à época, a Europa ocidental constituía já uma única comunidade cultural. Afirma ainda – acompanhando-se de perto as suas palavras – que esta é distinta de outras grandes colectividades humanas como a Índia, a China ou o mundo árabe. Segundo o autor, era também por não estarem conscientes do que os distinguia de outras culturas que os europeus não se apercebiam do que partilhavam, relevando as distinções nacionais. O que os diferenciava de outras regiões do globo, ao mesmo tempo que os unia entre si, defendia, podia deduzir-se a partir das formas artísticas, quer estas se situassem no campo da literatura, da música ou das artes plásticas. Mas igualmente tendo em conta uma certa unidade em cada período histórico, o que se expressava também no século XX. Era o que se verificava pesando o conjunto de fontes a que recorriam, os problemas, correntes de ideias ou as escolas de pensamento a que se reportavam, os modos de expressão artística dentro de cada prática. Assim, apesar das especificidades nacionais, dada a rápida dispersão e aceitação por toda a Europa destas práticas e ideias "the history of music, of painting, of poetry, or of the novel, seems to be one of the spreading of influence from one local or regional centre to another one right across the European land space"<sup>1126</sup>.

M. Beloff define então o que considera um profundo paradoxo. De um ponto de

---

<sup>1123</sup> Rougemont, D., "Introduction" in *Europe and the Europeans – an international discussion*. Londres: Chatto and Windus Ltd, 1957, p. x.

<sup>1124</sup> Rougemont, D., "Introduction"... p. xviii.

<sup>1125</sup> Cf. Rougemont, D., "Introduction"... p. xviii.

<sup>1126</sup> Beloff, M., *Europe and the Europeans*... p. 80.

vista cultural – cujos aspectos fundamentais sintetiza no pensamento abstracto, na ciência, nas artes e na literatura – a história da Europa demonstrou que as fronteiras entre Estados não impediram a circulação de ideias e estilos. No entanto, todos aqueles aspectos que poderiam formar uma cultura europeia foram trabalhados num enquadramento nacional, escrevendo-se histórias da música, da ciência ou da literatura que respeitavam esse mesmo fechamento<sup>1127</sup>. Neste capítulo, tal como o fará no final do Relatório, o autor defende que a percepção de um desenvolvimento nacional afastado de qualquer influência exterior era um mito. Contudo não o era menos relegar para um segundo plano diferenças nacionais em favor de uma unidade continental<sup>1128</sup>. A assumpção de que havia efectivamente um conjunto de aspectos culturais que unificavam a Europa não significava que se pudesse "simply substitute «European» for «national» histories in each case"<sup>1129</sup>. Assim e embora não sejam referidas neste Relatório, o modo como as Exposições de Arte procuravam estabelecer não uma substituição de histórias nacionais por uma história da Europa, mas a articulação entre ambas, correspondia à preocupação enunciada por M. Beloff. E, de uma maneira mais geral, era similar à defesa de que qualquer afirmação de uma cultura europeia e, mais tarde, de uma identidade europeia, apenas seria possível se não implicasse a elisão total de qualquer definição regional que lhe fosse anterior. Esta preocupação, que atravessará de modo geral os programas desenvolvidos pelo Conselho da Europa, será também patente na *Exposição-Diálogo*, sendo precisamente uma das orientações que justificava o modelo expositivo proposto por R. Berger como uma apresentação justaposta. Deve recordar-se que mesmo após a alteração a este modelo, o suíço vai continuar a defender a existência de especificidades regionais, nomeadamente através da expressão "aires géographiques" que utiliza no último Colóquio da exposição.

O estudo de M. Beloff é no entanto bastante mais vasto, compreendendo que alguns dos elementos essenciais para cumprir a tarefa cultural, que levaria a uma possível integração europeia, não diziam apenas respeito ao fomentar de uma história da Europa. História essa que, dado o paradoxo que enunciara antes, necessitaria de um longo trabalho antes de resultar em algo de unitário e não num panorama caótico<sup>1130</sup>. Deste modo, parte da tarefa cultural podia cumprir-se por exemplo na aproximação

---

<sup>1127</sup> Cf. Beloff, M., *Europe and the Europeans...* p. 81.

<sup>1128</sup> Cf. Beloff, M., *Europe and the Europeans...* p. 275.

<sup>1129</sup> Beloff, M., *Europe and the Europeans...* p. 81.

<sup>1130</sup> Cf. Beloff, M., *Europe and the Europeans...* p. 267.



entre os vários sistemas educativos ou no encorajamento do turismo intra-europeu<sup>1131</sup>. Ou ainda pesando a questão da língua, factor de comunicação que considera ter sido basilar noutros momentos históricos. Neste caso, a variedade poderia ser torneada através da publicação de traduções que disponibilizassem um largo conjunto de textos e trabalhos em história e outras ciências sociais<sup>1132</sup>. Por fim, referia também uma harmonização das instituições jurídicas, tendo como referente o cumprimento dos direitos humanos ou da liberdade de expressão<sup>1133</sup>.

Esta abordagem estará aliás implícita ao concluir o seu texto, quando afirma que se o conjunto de povos que habitam o continente vier a considerar que a Europa é o melhor enquadramento para o desenvolvimento do seu bem-estar, tal não sucederá por um qualquer valor simbólico ou pela obediência a alguma força histórica. E, neste sentido, de nada valeria olhar o passado tendo por base preconceitos em favor de uma valorização nacional ou europeia. O conhecimento da história e o posicionamento perante esta poderia enquadrar a percepção da necessidade ou não de uma maior integração europeia, levando a questionar inclusivamente se a Europa poderia ser sequer uma solução comum para os problemas que fossem sendo enfrentados. Para M. Beloff, o sucesso de qualquer movimento de aproximação política parecia jogar-se essencialmente no modo como esta poderia configurar uma resposta a problemas concretos. Para o sustentar vai recorrer ao que entendia como um aumento do apoio popular no Reino Unido a uma maior cooperação europeia, que se verificara a partir de finais de 1956 e ao longo de 1957. Segundo o autor tal havia resultado em parte da Crise do Suez, entre Outubro e Novembro de 1956, que demonstrara que não se poderia tomar como garantida a resposta automática por parte da N.A.T.O.<sup>1134</sup>. Reforçando assim o possível papel de uma organização política europeia na defesa dos interesses dos seus constituintes.

Em 1957, três anos já após o início da série de exposições do Conselho da Europa, M. Beloff conclui o seu relatório relativizando o papel que o recurso a uma

---

<sup>1131</sup> Beloff, M., *Europe and the Europeans...* p. 270.

<sup>1132</sup> Cf. Beloff, M., *Europe and the Europeans...* p. 269.

<sup>1133</sup> Cf. Beloff, M., *Europe and the Europeans...* p. 267. E, neste caso, quando comparado com o restante conjunto de instrumentos, convenções, acordos ou programas do Conselho da Europa, o sucesso do Tribunal Europeu dos Direitos Humanos é exemplar, não só pela sua relevância institucional, sobrepondo-se as suas decisões às deliberações em tribunais nacionais, mas também pelo reconhecimento junto dos cidadãos europeus, verificável no aumento progressivo e exponencial de casos propostos a julgamento desde a sua criação, em 1959. Cf. Wassenberg, B., *History of the Council of Europe...* p. 179.

<sup>1134</sup> Cf. Beloff, M., *Europe and the Europeans...* pp. 277-278.

história comum poderia ter para uma mobilização das populações em torno de um projecto de integração política europeia. Isto, claro, face a medidas que contribuíssem mais directamente para o melhoramento das suas condições de vida e para defesa dos interesses políticos e económicos dos Estados-membros. No entanto tal não o impediria de encontrar traços comuns que pudessem sustentar e enquadrar essa aproximação entre os países e as populações da Europa. Passível de ser vertida em manuais escolares, livros de maior fôlego sobre a história da Europa ou, ainda que não o refira, nas próprias Exposições de Arte. Estas precauções, porém, não serão referidas num texto de 1962, escrito por Julien Kuypers, que presidia então ao recém-formado Conselho para a Cooperação Cultural do Conselho da Europa e que havia sido responsável pelo início do programa de Exposições de Arte, oito anos antes.

Em *One Thousand Years of European Art*<sup>1135</sup>, título do número 4 da revista publicada pelo Conselho da Europa *Europe Today*, J. Kuypers refere qual o ponto de partida para o programa de exposições. A reunião do Comité de Especialistas da Cultura<sup>1136</sup>, ocorrida em Estrasburgo no Verão de 1952, encontrava-se num impasse relativo à harmonização dos currículos universitários. É então que propõe este programa de exposições, citando na revista o memorando deixado para discussão:

"We want to strike the imagination of a widely cultured public; and through them a wider public still, by a spectacular display of European unity. We suggest that a series of major exhibitions should be organised illustrative of the universal character of the European spirit and its common artistic inheritance throughout the centuries"<sup>1137</sup>.

O conjunto de oito exposições já realizado, defendera pouco antes de citar o memorando, demonstrava que em vários momentos da história da Europa havia trabalhos estéticos e intelectuais que tinham ajudado à formação e ao disseminar de uma "attitude of mind which we may call European"<sup>1138</sup>. Testemunhando assim "the existence of a European civilisation several hundred years old and knowing no political frontiers"<sup>1139</sup>. Por fim, indicando que a iniciativa para a discussão deste programa naquela reunião fora precisamente sua, J. Kuypers terminará a sua Introdução a este

---

<sup>1135</sup> Kuypers, J., "One Thousand Years of European Art – Introduction". *Europe Today*, nº4, Dezembro de 1962. Estrasburgo: Directorate of Information – Council of Europe.

<sup>1136</sup> Tradução da designação em inglês: Committee of Cultural Experts.

<sup>1137</sup> Kuypers, J., "One Thousand Years of European Art – Introduction"... p. 7.

<sup>1138</sup> Kuypers, J., "One Thousand Years of European Art – Introduction"... p. 5.

<sup>1139</sup> Kuypers, J., "One Thousand Years of European Art – Introduction"... p. 5.

número da revista desejando que "may the treasures of our united past inspire us to build boldly for the future!"<sup>1140</sup>.

O autor do texto<sup>1141</sup> que faz a resenha das primeiras oito exposições promovidas pelo Conselho da Europa começa por destacar que as já realizadas haviam tido lugar em países diferentes, apontando de seguida dois dos procedimentos comuns às exposições já realizadas e que se manterão daí em diante. Assim, ainda que custeadas principalmente pelo país anfitrião, estas dependiam dos empréstimos de peças constantes de acervos situados noutros Estados-membros. Cabendo então ao país prestador as despesas de seguros e transporte, como já se verificou quando abordado o caso da *Exposição-Diálogo*. Segundo o autor, estes empréstimos mostravam como o programa se mantinha fiel à Convenção Cultural Europeia e a esse esforço comum de promoção de uma cultura europeia<sup>1142</sup>. Todavia, não era só no que dizia respeito aos Estados-membros do Conselho da Europa que se cumpria o espírito da Convenção.

Nestas primeiras oito exposições – e como continuará a suceder – são integrados ocasionalmente objectos provenientes de países que não haviam aderido ao Conselho da Europa, o que possibilitava a constituição de um panorama mais completo de cada momento histórico<sup>1143</sup>. Ainda que indirectamente, demonstrava-se assim uma das especificidades desta Convenção, que residia na possibilidade de ser ratificada por Estados que não integrassem o Conselho. Os empréstimos provenientes de países como o Canadá ou os EUA. não correspondiam a putativos futuros Estados-membros ou assinantes da Convenção, uma vez que esta se encontrava circunscrita a países situados no continente Europeu. Contudo, nos casos de obras cedidas por países a Leste da Cortina de Ferro comprovava-se que poderiam funcionar como uma primeira plataforma de contacto, tendo em conta uma eventual aproximação futura noutras áreas<sup>1144</sup>. Incluindo as suas adesões ao Conselho, que de facto só sucederam após 1989, mas cujos

<sup>1140</sup> Kuypers, J., "One Thousand Years of European Art – Introduction" ... p. 8.

<sup>1141</sup> O autor nunca é identificado.

<sup>1142</sup> S/a., "One Thousand Years of European Art". *Europe Today*, nº4, Dezembro de 1962. Estrasburgo: Directorate of Information – Council of Europe, p. 9.

<sup>1143</sup> S/a., "One Thousand Years of European Art" ... p. 9.

<sup>1144</sup> Esta prática será aliás continuada noutras áreas, nomeadamente no caso da criação de um organismo na dependência do Conselho da Europa centrado na coordenação de políticas de administração da frente mediterrânica, que será integrado não só por países membros do Conselho, mas também por estados do norte-africanos e do próximo oriente. "The European and Mediterranean Major Hazards Agreement (EUR-OPA) was established by a resolution adopted by the Committee of Ministers on 20 March 1987. (...) it was an open partial agreement allowing for the accession of Council of Europe non-member states and the EEC". Wassenberg, B., *History of the Council of Europe*... p. 116. Os primeiros países não-europeus a aderir ao acordo foram a a Argélia (1991), Marrocos (1995) e o Líbano (1997). Cf. Wassenberg, B., *History of the Council of Europe*... p. 116.

contactos antes desta data, nomeadamente no âmbito das Exposições de Arte e na ratificação da Convenção Cultural, vão sendo sucessivamente aprofundados. O que sucederá inclusivamente com a própria URSS.

De entre as oito primeiras exposições, é na 7ª Exposição de Arte que é mais evidente o papel desempenhado pela Convenção Cultural e pelas Exposições de Arte na diplomacia cultural. Realizada em Espanha, em 1961, é organizada por um país que não poderia integrar o Conselho da Europa, uma vez que não satisfazia os pressupostos de uma organização política democrática e de cumprimento dos direitos fundamentais consagrados na Convenção para a Protecção dos Direitos do Homem e das Liberdades Fundamentais (assinada em 1950 e que entrara em vigor em 1953). Porém Espanha havia já ratificado a Convenção Cultural Europeia em 1957, vinte anos antes de vir a integrar o Conselho da Europa.

Uma outra característica destas primeiras exposições ressaltada em *One Thousand Years of European Art* tem a ver com a sua recepção num contexto continental. Numa chamada de atenção que remete para as alterações registadas no programa entre finais de 1980 e inícios de 1990, quando as Exposições de Arte passam a ocorrer simultaneamente em várias cidades e/ou países, e que estivera já presente na *Exposição-Diálogo* justificando em parte a periodicidade da série e a realização em diferentes cidades. O autor do estudo especifica então que, de facto, poucos terão tido a possibilidade de as visitar, sendo muito menor o número daqueles que estiveram presentes em todas as suas edições. Todavia, diz, estes puderam perceber o esforço para que a apresentação de uma herança cultural comum fosse realizada nas melhores condições<sup>1145</sup>. Partilhando em parte o que havia sido já defendido por M. Beloff ou mesmo D. Rougemont, as possíveis inflexões locais passíveis de ser apreendidas a partir de objectos de geografias distantes possibilitavam entender não só o que os distinguiu, mas também o modo como integravam uma mesma "comunidade espiritual"<sup>1146</sup>. Sensível precisamente no conjunto de meios artísticos que considerava especificamente europeus e na valorização da novidade e da originalidade<sup>1147</sup>.

Justificando a pertinência deste número 4 da revista *Europe Today* e deixando entrever qual o significado desta série de exposições para o Conselho da Europa, refere

---

<sup>1145</sup> S/a., "One Thousand Years of European Art"... p. 9.

<sup>1146</sup> S/a., "One Thousand Years of European Art"... p. 10.

<sup>1147</sup> Cf. S/a., "One Thousand Years of European Art"... pp. 9-10.

então que estas haviam tido lugar num momento em que os povos da Europa procuravam unir-se em defesa da paz e dos direitos humanos. O que havia levado também a que tivessem "suddenly awoken to the glories of their common cultural heritage"<sup>1148</sup>. Para tal contribuía então o programa de exposições, cujo registo deveria ser fixado para dar conta da sua continuidade ao longo dos anos e do seu "unique value in the history of cultural education"<sup>1149</sup>. Estava portanto clarificado parte do papel das Exposições de Arte no conjunto da acção política do Conselho da Europa. Não só como modo de fomentar um maior conhecimento das possíveis relações artísticas, culturais ou intelectuais europeias, mas também como parte integrante de uma actuação mais vasta do Conselho da Europa no que dizia respeito ao ensino nos seus vários graus.

Tal era perceptível desde logo no relato de J. Kuypers quando referira as discussões em torno da harmonização dos currículos universitários. E pode ser confirmado no panorama traçado por Etienne Grosjean em *40 Years of Cultural Cooperation 1954-1994*, livro publicado pelo Conselho da Europa em 1997. Aí a relevância conferida às Exposições de Arte é pouco mais que sumária, ao contrário do que sucede no domínio da educação, sobre o qual se debruça aliás a maioria do texto. De facto, o estudo do programa de exposições do Conselho da Europa encontra-se ainda muito pouco desenvolvido. Sendo o caso do livro de E. Grosjean sintomático disso mesmo, tal como sucede no estudo *In From the Margins*, encomendado pelo Conselho da Europa no âmbito do relatório sobre as relações entre a cultura e o desenvolvimento, *Our Creative Diversity*<sup>1150</sup>, promovido pela Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento da Unesco<sup>1151</sup>.

De resto, estes relatórios demonstram como em meados dos anos 1990 era ainda necessário encontrar formas de mapear o campo cultural. Isto é, iniciativas que não redundassem em inquéritos preenchidos de maneira desigual ou incapazes de coligir informação relevante para a prossecução das políticas culturais dos vários organismos públicos. Esse havia sido um problema já sentido na *Exposição-Diálogo*, o que aliás é referido em crítica impressa. Apesar de não ter sido suficientemente bem sucedida neste aspecto, o interesse do Conselho da Europa na exposição terá consistido também numa

---

<sup>1148</sup> S/a., "One Thousand Years of European Art"... p. 10.

<sup>1149</sup> Cf. S/a., "One Thousand Years of European Art"... p. 10.

<sup>1150</sup> *Our Creative Diversity*. Paris: World Commission on Culture and Development, 1995.

<sup>1151</sup> Segundo nota introdutória em *In from the margins*, este relatório é iniciado em 1992, pelo Conselho da Europa, como parte da contribuição europeia para o relatório *Our Creative Diversity* que iria ser discutido na Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento em 1998, em Estocolmo.

proposta que fazia coincidir uma exposição sobre arte contemporânea – que de facto não constava da programação regular do Conselho – com a análise de vários dados de museus de arte moderna e contemporânea. Aí constavam dados concernentes mais especificamente a cada museu e que porventura não mereceriam uma atenção de pormenor por parte do Conselho da Europa, como o foco das colecções ou distribuição de recursos financeiros na programação de cada instituição. Mas por outro lado dariam a conhecer diversas orgânicas na estruturação do sector cultural e até que ponto estariam uniformizadas as políticas museológicas dos seus Estados-membros. Por exemplo, como se procurou elencar anteriormente, em que nível administrativo se incluíam os museus, em que organismos se integravam, quais os orçamentos disponíveis, quais as fontes de financiamento, de que dependências ou serviços dispunham.

Esta preocupação com uma visão geral sobre parte do funcionamento do campo da arte era aliás uma característica única da *Exposição-Diálogo* entre todas as exposições organizadas pelo Conselho da Europa. Para que se possa enquadrar a exposição de 1985 no conjunto do programa de exposições levado a cabo pelo Conselho, é sobre estas que se focará a secção seguinte desta tese. Como se referiu acima, o estudo das Exposições de Arte do Conselho não está ainda desenvolvido. Nesse sentido, focar-se-á de seguida a única excepção no panorama antes traçado. Trata-se de um volume publicado em 2004 com o propósito de comemorar os cinquenta anos das exposições do Conselho da Europa: *50 years of the Council of Europe Art Exhibitions*<sup>1152</sup>.

### ***50 years of the Council of Europe Art Exhibitions***

Na aba interior de *50 years of the Council of Europe Art Exhibitions* é novamente colocada a par a educação e o restante trabalho no campo cultural: "the Council of Europe opened its Cultural Convention to all European States, members of the Organization or not, wishing to share their experience and to work together to meet the principal educational and cultural challenges facing the contemporary European

---

<sup>1152</sup> V/a., *50 years of the Council of Europe Art Exhibitions*. Estrasburgo: Council of Europe Publishing, 2004. Neste volume encontram-se breves introduções por parte de Terry Davis, Secretário-Geral do Conselho da Europa nesse ano de 2004, e David Mardell, Coordenador das Exposições de Arte do Conselho da Europa entre 1979 e 2002. O restante livro apresenta o cartaz e introduz em pouco mais que um parágrafo cada uma das 27 edições entretanto realizadas, dando ainda nota da 28ª, *Universal Leonardo*, que iria ter lugar em Florença, Londres, Oxford e Milão, em 2006.

society"<sup>1153</sup>. Não obstante a relevância conferida à tentativa de harmonização do ensino que, segundo E. Grosjean, havia correspondido ao foco principal da primeira fase de actuação do Conselho da Europa no âmbito da cooperação cultural, é o próprio Terry Davis, Secretário-Geral do Conselho da Europa neste ano de 2004, que chama a atenção para o seguinte dado: a 1ª Exposição de Arte – *Humanist Europe*, que decorre entre Dezembro de 1954 e Fevereiro de 1955, é inaugurada a 16 de Dezembro de 1954, três dias antes da assinatura da Convenção Cultural<sup>1154</sup>. Para si esse era um sinal de que o objectivo de uma maior cooperação fora sentido como uma tal urgência – pelo menos no campo da cultura, ressalva – que se havia concretizado na organização precoce dessa exposição. Iniciada ainda antes de estarem completamente definidos os objectivos, metodologias e negociações que deveriam orientar a actuação no campo cultural enquadrada pelo Conselho da Europa<sup>1155</sup> no cumprimento da Convenção. É no mesmo sentido que interpreta a abertura da assinatura desta Convenção por Estados não-membros do Conselho, destacando que essa inalienabilidade de uma herança cultural comum se fez sentir precisamente na ratificação desta por Espanha e nos contactos com países do Bloco de Leste. Afirmando mesmo que

"in spite of the impossibility of mutual approval in the political sphere, civilised human dialogue was made possible thanks to the Council of Europe's Cultural Convention. And let us not forget that no sooner had the central and east European countries thrown off the yoke of communism, their very first step into the international arena was to affirm their sense of belonging to Europe by joining the Cultural Convention"<sup>1156</sup>.

De resto, esta mesma tese é defendida por Birte Wassenberg, em *History of the Council of Europe*, quando define um percurso comum à maioria dos países que, *grosso modo*, aderem ao Conselho da Europa de 1969 em diante. Assim, o primeiro passo era a ratificação da Convenção Cultural Europeia, seguida da integração no Conselho, que antecipava em poucos anos a adesão à Comunidade Económica Europeia ou, já mais tarde e essencialmente no caso dos países a Este da Cortina de Ferro, à União Europeia<sup>1157</sup>. Este percurso é precisamente o prosseguido por Portugal, com a ratificação da Convenção em Fevereiro de 1976, adesão ao Conselho da Europa em

<sup>1153</sup> Cf. V/a., *50 years of the Council of Europe Art Exhibitions...*

<sup>1154</sup> Cf. Davis, T., "Foreword" in *50 years of the Council of Europe Art Exhibitions...* p. 5.

<sup>1155</sup> Cf. Davis, T., "Foreword" in *50 years of the Council of Europe Art Exhibitions...* p. 5.

<sup>1156</sup> Cf. Davis, T., "Foreword" in *50 years of the Council of Europe Art Exhibitions...* p. 6.

<sup>1157</sup> Cf. Wassenberg, B., *History of the Council of Europe...* pp. 125-126.

Setembro do mesmo ano e integração na CEE dez anos mais tarde. A própria *Exposição-Diálogo* pode ser aqui considerada por duas vias. Por um lado, considerando-se que inauguraria a série de exposições dedicadas à arte contemporânea, o facto de Portugal se assumir como seu primeiro anfitrião corresponde a um momento em que se procurava uma afirmação e integração claras no contexto europeu. Houve dificuldades ao longo deste processo, por exemplo na adesão à CEE, de que se pode referir a necessária extinção do Conselho da Revolução (1982) ou a oposição a esta integração por parte dos partidos políticos com assento na Assembleia da República. Mas a *Exposição-Diálogo*, ao ser co-organizada pela Fundação Calouste Gulbenkian, demonstrava que esta vontade de inclusão num panorama internacional não era específica de parte do poder político. Por outro lado, ainda que com um peso meramente simbólico, registe-se a coincidência entre o momento da sua inauguração e o encerramento, coincidindo *grosso modo* com o fecho das negociações com a CEE, em Março de 1985, e a assinatura do acordo de adesão em Junho do mesmo ano.

Como se pôde constatar, a noção de que a Convenção Cultural Europeia tinha desde início um papel aglutinador não dizia apenas respeito à preservação e promoção de um património e de uma herança culturais comuns. Funcionava também como um instrumento fundamental da diplomacia do Conselho da Europa. Mas como escreverá T. Davis, esta impulsionava ainda a troca de ideias, sedimentava experiências e fomentava a execução de projectos conjuntos. O que acabaria por contribuir para o objectivo de estabelecer directrizes comuns no que dizia respeito às políticas culturais dos diversos governos. Preocupação de uniformização de práticas, políticas mas também museológicas, por exemplo, que se pressentira na *Exposição-Diálogo*. Nomeadamente no inquérito que integrava o *Catálogo-Dossier* e na possível avaliação do papel dos museus e centros de arte contemporânea na sedimentação de uma memória colectiva coeva.

Neste sentido, as Exposições de Arte são referidas por T. Davis e D. Mardell como um dos instrumentos para o fomento dos contactos entre estados e instituições, bem como para o desenvolvimento de campos de trabalho. O Secretário-Geral do Conselho da Europa destaca a sua relevância em diversos níveis, desde a criação de redes de colaboração entre museus e investigadores, até à qualidade dos catálogos como



fontes de estudo<sup>1158</sup>. Passando pela própria criação de novos departamentos de museus, casos de Florença, Istambul e Lisboa<sup>1159</sup>. Já D. Mardell apenas dirá que a preparação das exposições havia facilitado a criação de novos institutos ligados à conservação e restauro ou a áreas de investigação de determinadas exposições<sup>1160</sup>, sem contudo especificar quais.

Para T. Davis teria sido pressentido desde início que um trabalho de fundo no âmbito da Convenção Cultural não era suficiente para a promoção de uma cultura europeia comum. E era por essa razão que, desde início, as Exposições de Arte haviam surgido como um modo de "celebrate Europe's culture tangibly and engage public interest and support"<sup>1161</sup>. Assim, "the expressed aim of the exhibitions was to demonstrate the unity of European art and thereby the unity of Europe itself: a «political» conception which matched the concerns of the Cold War era in which the series was born"<sup>1162</sup>. Este propósito é depois confirmado por D. Mardell quando refere que o objectivo deste programa, num contexto de Guerra Fria, era aprofundar o sentido de pertença de vários países a uma mesma cultura europeia, para assim se suplantarem quaisquer nacionalismos. Ainda que nenhum dos dois autores o concretize, se se regressar ao texto de M. Beloff percebe-se que ainda que o aliado preferencial da Europa compreendida pelos Estados-membros do Conselho da Europa fossem precisamente os EUA, era sentida a necessidade de afirmação europeia face a estes e ao Bloco de Leste. Neste sentido, o autor de *Europe and the Europeans*, ainda que não se referindo às exposições, mas à atenção prestada a uma herança cultural comum nas reuniões de Roma e Estrasburgo, escreve que

"it is not easy to see how all this millenium of creative activity can be reduced to any acceptable pattern, or how any lessons for the future can be learned from

---

<sup>1158</sup> Dirá inclusivamente que alguns terão sido referenciados para cursos universitários. Cf. Davis, R., "Foreword" in *50 years of the Council of Europe Art Exhibitions...* p. 8.

<sup>1159</sup> Cf. Davis, T., "Foreword" in *50 years of the Council of Europe Art Exhibitions...* pp. 7-8.

<sup>1160</sup> "This is perhaps the place to point out that exhibitions do far more than display unique works of art – certainly the most widely appreciated of their functions. They also stimulate collaboration between scholars and museums throughout Europe and, increasingly, beyond traditional borders; contribute considerably to the standing and renewed perception of collections, and provide incentive to innovation in museography and exhibition architecture while encouraging creative work by artists, curators, restorers and many others involved in the profession. The preparatory work has in several cases led to the creation of new institutes devoted to conservation or research in the field of an exhibition, while the catalogues remain as permanent contributions to learning and appreciation of art." Mardell, D., "The story of the Exhibitions" in *50 years of the Council of Europe Art Exhibitions*. Estrasburgo: Council of Europe Publishing, 2004, p. 13.

<sup>1161</sup> Davis, T., "Foreword"... p. 6.

<sup>1162</sup> Davis, T., "Foreword"... p. 7.

it. (...) Indeed a conviction of the unique importance of this aspect of the European past was one of the prime motive-forces in making many people concerned about Europe's future and aware of its possibilities of attaining greater cohesion. (...) They [os presentes em Roma e Estrasburgo] were fearful lest the European nations, dwarfed by other giants, and driven in upon themselves by their own material weaknesses and impoverishment should somehow come to an end of their creative period (...) unable to afford a vigorous cultural and artistic life, in the face of other claims on their resources (...) and should accept their own cultural decline"<sup>1163</sup>.

E esta mesma percepção fora de certo modo antecipada pelas palavras de Winston Churchill, ainda em 1949, ao prefaciар o livro *European Movement and the Council of Europe*<sup>1164</sup>: "by our combined exertions we have it in our power to restore the health and greatness of our ancient continent (...). No longer a breeding ground for misery and hate, Europe shall rise out from her ruins and troubles, and, by uniting herself, carry the world a step nearer to the ultimate unity of mankind"<sup>1165</sup>. Para tal, escrevia pouco antes, era necessário cada um conquistar-se a si próprio e abandonar antigas disputas nacionais ou ambições territoriais<sup>1166</sup>. W. Churchill considerava ser esta a tarefa dos estadistas, sendo que para M. Beloff àqueles cabia perceber os limites reais e os objectivos da sua acção política<sup>1167</sup>, o que de certo modo questionava o horizonte estabelecido pelo inglês. Contudo, na senda das palavras de W. Churchill, aquela seria também a função das Exposições de Arte, conquistar cada um dos europeus ao tornar tangível a si própria uma comunidade europeia, para além do trabalho porventura menos perceptível publicamente no âmbito da Convenção e da organização das Exposições, como afirmara T. Davis.

Segundo D. Mardell a apresentação de uma herança cultural comum registou diferenças ao longo dos cinquenta anos decorridos entre 1954 e 2004. Do ponto de vista temático o ponto de partida para as várias edições não foi sempre similar. Houve

---

<sup>1163</sup> Beloff, M., *Europe and the Europeans...* p. 82.

<sup>1164</sup> S/a., *European Movement and the Council of Europe*. Londres: European Movement – Hutchinson & Co., 1949.

<sup>1165</sup> Churchill, W., "Foreword" in S/a., *European Movement and the Council of Europe*. Londres: European Movement – Hutchinson & Co., 1949, p. 12. Estas palavras resumem igualmente o essencial do discurso de W. Churchill na Universidade de Zurique, a 19 de Setembro de 1946, quando se refere à necessidade de almejar à criação dos Estados Unidos da Europa, sendo o Conselho da Europa o primeiro passo nessa direcção.

<sup>1166</sup> Cf. Churchill, W., "Foreword"... p. 11.

<sup>1167</sup> Cf. Beloff, M., *Europe and the Europeans...* p. 277.

alterações na abordagem aos objectos de estudo ou mesmo na criação de objectos de estudo, o que remete para uma certa sequencialidade cronológica das metodologias e pressupostos teóricos, ainda que não de uma maneira exactamente linear. Inicialmente fora preponderante o que D. Mardell considera uma abordagem dentro dos parâmetros de uma história da arte entendida num sentido clássico. Isto é, tendo como pano de fundo determinado movimento, estilo ou periodização cronológica já relativamente estabilizada. Ainda que não o especifique, referir-se-ia a exposições como as dedicadas à arte românica<sup>1168</sup> ou à arte gótica<sup>1169</sup>, em torno do maneirismo<sup>1170</sup> ou do rococó<sup>1171</sup>, tendo como centro o romantismo<sup>1172</sup> ou o neoclassicismo<sup>1173</sup>.

Logo em 1965, com uma exposição que tem como mote a vida de Carlos Magno<sup>1174</sup>, inaugura-se uma outra tendência – é a palavra utilizada por D. Mardell – que trabalha personalidades "who had left their mark on the cultural life of Europe"<sup>1175</sup>. Contudo, esta tendência não será apenas de ordem estritamente biográfica, como se poderia supor pelas exposições dedicadas à Rainha Cristina da Suécia<sup>1176</sup> ou ao Rei Cristiano IV da Dinamarca<sup>1177</sup>. O autor inclui nesta sistematização as exposições sobre a família Medici<sup>1178</sup> ou os Cavaleiros da Ordem de Malta<sup>1179</sup>. Uma outra orientação, que se inicia já na década de 1980, focava-se nos movimentos de pessoas e ideias<sup>1180</sup>, compreendendo a exposição realizada em Portugal, em 1983, sobre a expansão portuguesa<sup>1181</sup>, mas também as centradas na Anatólia<sup>1182</sup>, na Idade do Bronze<sup>1183</sup> ou sobre os Vikings<sup>1184</sup>. No final da década de 1980 há segundo o autor<sup>1185</sup>, uma maior

<sup>1168</sup> 7ª Exposição de Arte: *Romanesque Art*. Barcelona e Santiago de Compostela, Julho - Outubro, 1961.

<sup>1169</sup> 12ª Exposição de Arte: *Gothic Art*. Paris, Abril - Julho, 1968.

<sup>1170</sup> 2ª Exposição de Arte: *The Triumph of mannerism from Michelangelo to El Greco*. Amesterdão, Julho - Outubro, 1955.

<sup>1171</sup> 4ª Exposição de Arte: *The age of rococo*. Munique, Junho - Setembro, 1958.

<sup>1172</sup> 7ª Exposição de Arte: *The Romantic movement*. Londres, Julho - Setembro, 1959.

<sup>1173</sup> 14ª Exposição de Arte: *The Age of Neo-Classicism*. Londres, Setembro - Outubro, 1972.

<sup>1174</sup> 10ª Exposição de Arte: *Charlemagne – his life and work*. Aachen, Junho - Setembro, 1965.

<sup>1175</sup> Mardell, D., "The story of the Exhibitions"... p. 12.

<sup>1176</sup> 11ª Exposição de Arte: *Queen Christina of Sweden*. Estocolmo, Junho - Outubro, 1966.

<sup>1177</sup> 19ª Exposição de Arte: *Christian IV and Europe*. Dinamarca (em dez locais), Março - Setembro, 1988.

<sup>1178</sup> 16ª Exposição de Arte: *Florence and Tuscany under the Medici*. Florença, Março - Junho, 1980.

<sup>1179</sup> 13ª Exposição de Arte: *The order of St. John in Malta*. Valletta, Abril - Julho, 1970.

<sup>1180</sup> Cf. Mardell, D. "The story of the Exhibitions"... p. 12.

<sup>1181</sup> 17ª Exposição de Arte: *Portuguese discoveries and the Renaissance Europe*. Lisboa, Primavera - Verão, 1983.

<sup>1182</sup> 18ª Exposição de Arte: *Anatolian civilisations*. Istambul, Maio - Outubro, 1983.

<sup>1183</sup> 25ª Exposição de Arte: *Gods and heroes of the bronze age*. Copenhaga, Bona, Paris e Atenas, 1998 - 1999.

<sup>1184</sup> 22ª Exposição de Arte: *From Viking to Crusader – Scandinavia and Europe 800-1200*. Paris, Berlim e Copenhaga, 1992 - 1993.

<sup>1185</sup> Cf. Mardell, D., "The story of the Exhibitions"... p. 12.

preocupação em tratar temas que relacionem arte, política e sociedade. Neste sentido, destaca as exposições sobre a fundação da Suíça e o ideal republicano<sup>1186</sup>, o estudo da Revolução Francesa<sup>1187</sup>, sobre o Historicismo no século XIX<sup>1188</sup>, bem como a exposição dedicada à produção artística no contexto das ditaduras do segundo quartel do século XX<sup>1189</sup> ou a comemoração dos trezentos e cinquenta anos passados desde a assinatura do Tratado de Vestefália<sup>1190</sup>. Entre 2000 e 2002 realiza-se uma exposição dividida em duas partes, cada uma destas mais relacionada com duas das tendências anteriores: biográfica e em torno de movimentos de pessoas e ideias. Debruçando-se a primeira parte sobre Otão, o Grande<sup>1191</sup>, e a segunda parte sobre a Europa Central por volta do ano 1000<sup>1192</sup>.

Dáí em diante, diz a propósito da exposição sobre Leonardo da Vinci<sup>1193</sup> que vinha sendo preparada, as exposições assumiriam um sentido interdisciplinar a partir de uma "research-based conception of exhibitions"<sup>1194</sup>. O que seria verificável na quantidade e variedade de iniciativas associadas à 28ª Exposição de Arte, *Universal Leonardo*. Segundo T. Davis, movendo-se no mesmo sentido, ao longo do prosseguimento do programa os museus envolvidos haviam orientado o foco destas exposições para um "«increase[d] knowledge and appreciation of European art» as one of the highest expressions of Europe's culture and common values"<sup>1195</sup>. Entendendo-se estas palavras em contraponto à "concepção política" fortemente anti-nacionalista que as baseara no início da série, ainda num contexto de Guerra Fria, que havia referido anteriormente. Não obstante, o motivo central destas exposições mantinha-se inalterado, até à luz do cumprimento da Convenção Cultural Europeia.

D. Mardell perspectivava ainda uma maior vontade em explorar ligações da

<sup>1186</sup> 21ª Exposição de Arte: *Emblems of Liberty – the image of Republic in Art*. Berna, Junho - Setembro, 1991.

<sup>1187</sup> 20ª Exposição de Arte: *The French Revolution and Europe*. Paris, Março - Junho, 1989.

<sup>1188</sup> 24ª Exposição de Arte: *The dream of Happiness – the art of historicism in Europe*. Viena, Setembro - Janeiro, 1996 - 1997.

<sup>1189</sup> 23ª Exposição de Arte: *Art and Power, Europe under the dictators 1930-1945*. Londres, Barcelona e Berlim, 1995 - 1996.

<sup>1190</sup> 26ª Exposição de Arte: *War and Peace in Europe*. Münster e Osnabrück, Outubro - Janeiro, 1998 - 1999.

<sup>1191</sup> 27ª Exposição de Arte (Parte 1): *Otto the Great, Magdeburg and Europe*. Magdeburgo, Agosto-Dezembro, 2001.

<sup>1192</sup> 27ª Exposição de Arte (Parte 2): *The centre of Europe around 1000 A.D.*. Budapeste, Berlim, Praga e Bratislava, 2000 - 2002.

<sup>1193</sup> 28ª Exposição de Arte: *Universal Leonardo*. Florença, Oxford, Munique e Milão, 2006.

<sup>1194</sup> Mardell, D., "The story of the Exhibitions"... p. 13.

<sup>1195</sup> Davis, T.. "Foreword"... p. 7.

história europeia a outras áreas geográficas<sup>1196</sup>. Para si o conjunto de exposições já realizadas permitia afirmar que havia sido efectuada uma revisão relativamente completa da história da arte na Europa. E é também por essa razão que se pode entender a proposta de procurar estender os temas e as possíveis relações culturais a outras áreas do globo, hipótese aliás levantada por R. Berger quando se referia ao modelo das *Exposições-Diálogo*. T. Davis, que partilha a opinião de D. Mardell, vai no entanto referir que o desenvolvimento dos vários campos de estudo poderia levar a que vários dos temas já tratados fossem retomados, até pela sua possível articulação com as Rotas Culturais<sup>1197</sup>, programa entretanto iniciado pelo Conselho da Europa em 1987. Mas no que dizia respeito a uma abertura das Exposições de Arte a outras geografias e culturas, coloca qualquer iniciativa deste género numa perspectiva contrária àquela que geralmente era assumida.

Pouco antes das Exposições de Arte se iniciarem, as palavras de W. Churchill tomavam ainda a Europa como o farol ou a vanguarda cultural do mundo. Posição perdida após as duas guerras mundiais e que interessava então recuperar. Para o Secretário-Geral do Conselho da Europa, em 2004 esta posição é já mitigada. Neste sentido, exposições que relacionassem a Europa com outras regiões do globo revelariam "the tremendous debt owed by European culture to the civilisations of other continents and peoples, such a series would contribute very effectively to mutual understanding in the world"<sup>1198</sup>. O propósito final da citação de W. Churchill antes referida, apontando à unidade de todo o globo, pode ser considerada em traços gerais como coincidindo com esta última. Isto é, em última instância o que estava em causa na sequência da Segunda Grande Guerra e ainda no início do século XXI era a possibilidade de estabelecer bases que levassem a uma paz mundial. Por outro lado parecia ser já muito o que as separava, quando T. Davis reconhece que uma qualquer conformação cultural da Europa teria de ser equacionada não só como influenciadora, mas também como influenciada. Porém, reportando-se precisamente à 1ª Exposição de Arte, T. Davis não se furtava a tentar definir aquela que, para si, era a especificidade europeia no contexto mundial:

"this specific value was embodied in the very first exhibition in Brussels in 1954. The subject was Humanism, and no more appropriate beginning to a

---

<sup>1196</sup> Mardell, D. "The story of the Exhibitions"... p. 13.

<sup>1197</sup> [Em linha, consultado a 28 de Novembro de 2018]. Disponível em: <https://www.coe.int/en/web/cultural-routes>.

<sup>1198</sup> Davis, T., "Foreword"... p. 9.

Council of Europe series of exhibitions could have been found; for humanism is surely the foundation of what Europe is and what Europe wishes to share with the rest of mankind. No one, regardless of origin, race or religion, who adheres to this philosophy of the equal dignity of every human being, is an outsider in Europe, and it is this, more than any questionable mythical, historical or political borders, that defines the essence of Europe"<sup>1199</sup>.

Efectivamente é este quadro geral de uma Europa fundada em princípios humanistas, que reconhece a dignidade de todo e qualquer indivíduo e, por extensão, qualquer comunidade ou cultura, que está na base daquele mitigar da posição de T. Davis. Mas é também este quadro que define aquilo que a Europa, segundo o Secretário-Geral do Conselho, pretenderia partilhar com o resto do mundo, é este quadro que coordena o princípio de aceitação ou exclusão na Europa e pela Europa. Entre a posição de W. Churchill e a de T. Davis mudam ligeiramente os termos em que o problema é colocado, como por exemplo na aceitação ou não de uma matriz cristã. Mas não se altera a referência, uma maneira de entender o mundo apenas e só mediante aquilo que a Europa lhe pôde ou pode oferecer. Neste sentido, parece existir uma valorização do outro, confirmada pela certeza de que foi também com o outro que a Europa se definiu culturalmente, mas apenas e só mediante os princípios que se afirma serem essenciais da Europa e para a Europa. Perante a acomodação exterior a estes.

Estaria uma ideia de Europa fundada em princípios humanistas afastada de uma qualquer versão mitificada do passado? Segundo Chiara Bottici<sup>1200</sup> quando se pretende referir ou basear uma cultura ou identidade europeia particular recorre-se geralmente a três mitos políticos. O primeiro corresponde a uma cultura europeia definida na Antiguidade por uma matriz greco-romana; o segundo, por sua vez, sustenta-se nas raízes cristãs da Europa; por fim, o terceiro refere-se à Europa do Iluminismo como berço da modernidade. Estes três mitos podem ser refutados de forma tão imediata que é possível encontrar vários argumentos que sustentem o contrário – como aliás C. Bottici o faz, ainda que não elencando exactamente os mesmos exemplos: o reconhecimento de que o continente Europeu como compreendido actualmente não corresponde aos limites do Império Romano; que este mesmo Império não seria homogéneo, com a possível excepção de uma estruturação institucional organizada de modo eficiente; que tanto as

---

<sup>1199</sup> Davis, T., "Foreword"... p. 10.

<sup>1200</sup> Cf. Bottici, C., "Myths of Europe: A Theoretical Approach". *Journal of Educational Media, Memory, and Society*, Volume 1, Issue 2 (Sep 2009). Nova Iorque, Oxford: Georg Eckert Institute for International Textbook Research – Berghan Journals, p. 4.

origens greco-romanas como cristãs implicam ligações a espaços fora das fronteiras continentais a que usualmente se recorre; que o Cristianismo não estava sedimentado em toda a sociedade ou assumiu formas bastantes diferenciadas ao longo da Idade Média; que o processo que levou até a uma possível fixação das bases filosóficas do Iluminismo, através do pensamento dos humanistas, repousava também no trabalho científico e cultural do mundo árabe, bem como nas suas traduções e comentários de autores clássicos; etc.. O mesmo é dizer que quando se alude a estes mitos ou a uma qualquer fixação histórica, é necessário lembrar, como o faz Patrick J. Geary<sup>1201</sup>, que imagens cristalizadas do passado não são confiáveis. E já M. Beloff alertava a dado trecho para o mesmo problema, quando refere que o quotidiano, quer ao longo da Antiguidade, quer durante a Idade Média, quer mesmo durante o Renascimento, permanecera local e limitado, daí concluindo que "any idea that a greater measure of European unity can be attained by simply putting the clock back (...) is quite misleading and even dangerous"<sup>1202</sup>.

Se se olhar o conjunto de Exposições de Arte e se procurar relacioná-las com os três mitos políticos a que se refere C. Bottici, a referência a uma matriz cultural greco-romana sobrevoa parte das exposições. Porém apenas surge tratada directamente por três vezes. Em 1964, na primeira exposição organizada pela Grécia com o título *Byzantine Art – An European Art*<sup>1203</sup>, a 9ª exposição cobria um espaço temporal do século IV ao século XV, ao longo de um período balizado entre a mudança da capital do Império Romano para Bizâncio e a queda de Constantinopla em 1453. Estabelecia assim a ponte entre a Antiguidade e o Renascimento, num discurso centrado principalmente nas continuidades entre estes dois momentos históricos. Isto é, um período de cerca de mil anos – argumenta-se – em que mesmo as alterações formais ocorridas continuavam próximas dos modelos clássicos. Permitindo desta maneira a sua permanência e confirmando a arte bizantina como um dos veículos fundamentais da sobrevivência da tradição clássica ao longo da Idade Média.

A referência a esta matriz cultural greco-romana, ou dividida nas suas duas partes, grega ou romana, é também incluída numa exposição com um percurso histórico alargado. É o caso da 18ª Exposição, *Anatolian Civilisations*, que percorre perto de

---

<sup>1201</sup> Geary, P. J., *The Myth of Nations: the medieval origins of Europe*. New Jersey: Princeton University Press, 2003.

<sup>1202</sup> Beloff, M., *Europe and the Europeans...* p. 144.

<sup>1203</sup> 9ª Exposição de Arte: *Byzantine Art – An European Art*. Grécia, Atenas, 1 de Abril - 15 de Junho, 1964.

4000 anos desde cerca de 2000 a.C., com os Hititas, até à queda da Turquia Otomana em 1923. Neste contexto é referido o papel daquela área geográfica nos contactos entre o Este e o Oeste, tendo em conta o estabelecimento de cidades gregas, a anexação no Império Romano e o domínio Bizantino. Mais recentemente, a 25ª Exposição, *Gods and heroes of the bronze age*, organizada na sequência da Campanha Europeia para a Arqueologia, lançada em 1994 pelo Conselho da Europa sob o tema "the first golden age of Europe", cobria um espaço temporal de 3000 a.C. a 500 a.C.<sup>1204</sup>. Segundo Herdis Hølleland, ao tratar a figura do herói na Idade do Bronze esta exposição recorria à afirmação de uma nobreza pan-europeia como causa e consequência de uma rede de comércio, nobreza para a qual a viagem havia sido determinante como factor distintivo da restante sociedade<sup>1205</sup>. Por outro lado, diz, o recurso a motivos religiosos semelhantes um pouco por toda a Europa dava conta de um espaço geográfico relativamente integrado social e economicamente, demonstrando ainda uma atitude religiosa similar<sup>1206</sup>. Assim, esta exposição procurava demonstrar o contexto em que a história da Europa havia nascido<sup>1207</sup>, com o aparecimento dos primeiros sistemas linguísticos e a posterior fixação dos textos homéricos<sup>1208</sup>.

No que diz respeito ao segundo mito, o de uma Europa da *Christianitas*, oito exposições debruçavam-se sobre temas passíveis de ser relacionados com a sua definição medievla. Em alguns casos este período histórico era incluído numa cronologia mais alargada, como na 13ª Exposição, *The Order of St. John in Malta*, que acompanhava a história desta Ordem Militar do século XI ao século XVIII. Mas o trabalho sobre um passado situado na Idade Média não se ficaria somente pela referência a uma Europa da *Christianitas* ou onde se define essa matriz cristã, ainda que esta seja um traço comum. Disso dá conta, por exemplo, a 10ª Exposição de Arte, *Charlemagne – his life and work*, que fazendo uso de uma tentativa de unificação de uma ampla zona geográfica da Europa central, se foca numa tentativa de harmonização institucional do reino que não esquece a ligação a um passado mais ou menos distante.

<sup>1204</sup> Cf. [Em linha, consultado a 19 de Dezembro de 2018]. Disponível em [https://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/past-exhibitions#%2219677990%22:\[6\]](https://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/past-exhibitions#%2219677990%22:[6]). Sobre esta campanha e exposição ver ainda: Hølleland, H., *The Bronze Age – the dawn of European civilisation?* Tese de Mestrado. Faculty of Humanities – University of Oslo, 2008. [em linha, consultada a 19 de Dezembro de 2018]. Disponível em: <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/23200/MasterxixarkeologixxHerdisxHolleland.pdf?sequence=2>.

<sup>1205</sup> Hølleland, H., *The Bronze Age – the dawn of European civilisation?*... p. 60.

<sup>1206</sup> Hølleland, H., *The Bronze Age – the dawn of European civilisation?*... p. 61.

<sup>1207</sup> Hølleland, H., *The Bronze Age – the dawn of European civilisation?*... p. 62.

<sup>1208</sup> Hølleland, H., *The Bronze Age – the dawn of European civilisation?*... p. 59.



Ao mesmo tempo refere como aquela unificação não havia criado as bases suficientemente fortes para que perdurasse para lá do reinado de Carlos Magno, ainda que sejam indicadas permanências<sup>1209</sup>.

Numa associação bastante mais clara com este segundo mito, as exposições sob o título *Romanesque Art* e *Gothic Art*, as 7ª e 12ª, respectivamente, mobilizavam a noção de uma rede transnacional propiciada quer pelas Ordens Religiosas cristãs, quer pelas peregrinações. Para além disso, podem ser pensadas em relação a um contexto que foca a formação de identidades nacionais na Europa, usualmente fundadas algures na Idade Média. Deste modo podiam propor que havia maneiras de cruzar essas histórias e identidades nacionais com um movimento internacional e, por essa via, que estas fundações da nacionalidade poderiam ser colocadas num contexto que encontrava um momento histórico de algum modo partilhado.

Apesar da referência de W. Churchill a uma Europa Cristã, esta não vai ser a referência dominante quando é iniciada a série de exposições do Conselho da Europa em meados da década de 1950. Aliás, no estudo de M. Beloff dá-se mesmo conta de que tendo em conta a adesão da Turquia ao Conselho da Europa, logo em 1949, a referência ao cristianismo deveria ser amenizada ou mesmo excluída. De facto, escreve, "we were reminded (...) that for a late entrant upon the European scene like Turkey, one of the most valuable things that Europe had to offer seemed to be its tradition of freedom of thought and of an ideal of social progress based upon secular values"<sup>1210</sup>.

No entanto, a publicação do número 4 da revista *Europe Today* em 1962, impresso meses depois da 8ª Exposição de Arte – *European art around the 1400*<sup>1211</sup>, altera a sequência cronológica da série, iniciando-se precisamente na 7ª exposição, realizada na Espanha de Franco que assinara a Convenção Cultural Europeia em 1957. A relevância atribuída neste número da *Europe Today* "à descoberta de Deus pelo homem" levaria a questionar a que se deveu esta alteração, que se alargava com a exposição espanhola até à arte românica. O esclarecimento das várias possibilidades sobre os motivos que levaram à realização da 7ª Exposição de Arte do Conselho da Europa terá de ser deixada em aberto por agora. É possível no entanto levantar algumas questões.

---

<sup>1209</sup> Cf. Ganshof, F. L., "Charlemagne et son heritage" in *Charlemagne – Oeuvre, Rayonnement et Survivances*. Düsseldorf: Schwann, 1965, pp. 1-7.

<sup>1210</sup> Beloff, M., *Europe and the Europeans...* p. 143.

<sup>1211</sup> 8ª Exposição de Arte: *European art around the 1400*. Viena, Maio - Julho, 1962.

Esta 7ª exposição compreendia uma excepção no conjunto da série de 21 exposições que decorrem até 1991, realizando-se em Barcelona e Santiago de Compostela, ao invés de se concentrar apenas numa cidade. Talvez fosse possível enquadrá-la na própria tentativa de criar um chão comum a toda a Espanha, ligando as suas várias nacionalidades. E, concorrendo nesta direcção, um dos artigos escrito por José Miguel Ruiz Morales, Director-Geral das Relações Culturais de Espanha e representante espanhol no Comité de Especialistas da Cultura do Conselho da Europa, é dedicado apenas à Catalunha, deixando – para utilizar as suas palavras – uma mensagem aos amigos catalães. Pedia-lhes que estes cooperassem nesse esforço de organização da 7ª Exposição de Arte para o qual, garantia, contribuíam todos os espanhóis<sup>1212</sup>. Por outro lado, o mesmo J. M. R. Morales vai aproveitar o tema para traçar uma ligação entre a divisão do continente no século XX e aquela que se verificava por volta do século XI. Começando por referir-se ao Papa João XXIII e à sua vontade de unificar as Igrejas, escreve de seguida que essa havia sido uma ambição falhada do século XI, interpretando deste modo a *Libertas Ecclesiae*, uma vez que o mundo cristão se encontrava dividido pela cortina de incenso que separava a Igreja Católica da Ortodoxa<sup>1213</sup>. No mais, a relevância conferida à descoberta de Deus poderia ainda contrabalançar o anti-clericalismo que atravessava o Bloco de Leste. Sendo para tal relevante que, na Convenção dos Direitos do Homem e das Liberdades Fundamentais do próprio Conselho da Europa, seja especificada a liberdade de culto religioso como um desses direitos.

Dado o panorama esboçado acima, parece bastante claro que o programa do Conselho da Europa se refere maioritariamente a um período que decorre do século XV em diante. Uma vez que o programa de exposições também dependia das propostas avançadas pelos Estados-membros, pode ser um passo demasiado longo inferir desta distribuição dos temas das Exposições de Arte que, no que dizia respeito às cronologias de cada exposição, havia de facto uma imposição temporal ou histórica por parte do Conselho da Europa. No mais, a própria história de cada um dos Estados-membros poderia por vezes dificultar aquela ligação entre uma história nacional e internacional, a que já se aludiu num momento anterior. No entanto é possível encontrar excepções. Uma delas, ainda que mais tarde excluída da série, foi a própria *Exposição-Diálogo*, previamente orientada para se centrar na arte contemporânea e, como tal, no tempo

---

<sup>1212</sup> Cf. V/a., *L'art Roman – Catalogue*. Barcelona: Gráfica Bachs, 1961, p. xlvii.

<sup>1213</sup> Cf. V/a., *L'art Roman...* p. xxvi.

coevo<sup>1214</sup>. Uma outra excepção permite agrupar o conjunto composto pelas primeiras seis exposições do programa regular do Conselho da Europa. Estas seguiram uma linha cronológica linear desde a primeira, em 1954, até à 6ª, realizada em 1960. Iniciando-se sob o tema *The Age of Humanism*, continuou com os títulos *The Triumph of Mannerism – from Michelangelo to El Greco*, *The 17th Century in Europe – Realism, Classicism and Baroque*, *The Age of Rococo*, *The Romantic Movement* e, finalmente, *Sources of 20th Century: the arts in Europe – 1884-1914*.

Atravessando cerca de quatrocentos anos, desde o século XV até ao início do século XX, os objectivos políticos e culturais deste primeiro grupo de exposições podem ser sumarizados. Começa por focar-se no trabalho dos Humanistas, nomeadamente de Erasmus, como modo de reforçar o que era entendido enquanto um conjunto de progressos políticos, sociais e culturais que seriam determinantes para a conformação cultural da Europa do século XX. Ou, de maneira talvez mais correcta, para um futuro da Europa a que o Conselho da Europa apontava. Estes progressos, registados ao longo dos vários séculos, sustentavam-se na afirmação do primado da razão, de arranjos políticos de orientação democratizante, no estado de direito e na sedimentação de redes internacionais de indivíduos, institucionais ou comerciais. Traça assim uma longa elipse que cobria uma história pontuada pelo desenvolvimento destas ideias e práticas, mas também por conflitos, quer entre estados, quer por revoluções ou tumultos internos. A importância da Bill of Rights inglesa ou da Revolução Francesa e a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, por exemplo, parecem ser no entanto sempre subsidiárias de um primeiro programa, por assim dizer, que encontrava a sua origem nas pretensões dos Humanistas. Um programa que advogava pela paz e, pode ser inferido da cronologia destas exposições, foi subitamente interrompido pela Primeira Grande Guerra.

Em certo sentido, é como se esta série de seis exposições consubstanciasse uma proposta por parte do Conselho da Europa de recuar a 27 de Julho de 1914 e reiniciar a

---

<sup>1214</sup> A par desta, outras duas exposições aqui não tratadas e igualmente excluídas do programa regular do Conselho da Europa, devendo destacar-se o facto de as três se realizarem num curto espaço de tempo, correspondente precisamente a um dos momentos em que as Exposições de Arte eram reequacionadas: *Space in European Art*. Tóquio, Museu Nacional de Arte Ocidental, 28 de Março - 14 de Junho, 1987; *European Painters of the Eighties*, Estrasburgo, Wacken Hall, 1987. Esta última exposição apenas se encontra referenciada no texto E. Grosjean. Cf. Grosjean, E., *40 Years of Cultural Cooperation...* p. 59. Da mesma só se encontrou parte de uma crítica, de Cyrill Barrett, publicada na revista *Art Monthly*, nº 113 (Fev. 1, 1988): [Em linha, consultado a 9 de Janeiro de 2019]. Disponível em: <https://search.proquest.com/openview/8b9212f21ff0a409472efda27698ec3b/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2026363>.

história da Europa a partir daí. Não como um regresso passado, é referido em *One Thousand Years of European Art*<sup>1215</sup>, uma vez que os quarenta anos entretanto passados não o autorizariam. Mas como um colocar entre parêntesis de uma história recente de conflitos que devia ser superada pelo recurso àquela metade de uma história comum que, apesar do seu potencial beligerante e também precisamente por causa deste, argumentava em favor da paz<sup>1216</sup>. Era esta herança que deveria ser recuperada para construir o presente e o futuro, uma vez que, conclui-se no mesmo texto,

"after man's discovery of God, had come his discovery of the individual, of life in a society, of nature, of reason and sentiment; now was to come his discovery of the atom and the birth, in the violence of the world wars, of a new civilisation [sic], the civilisation [sic] of today"<sup>1217</sup>.

Esta civilização deveria ser baseada nos primados da razão, da lei e da democracia, na defesa do indivíduo, nas ideias de novidade e criatividade, sem esquecer a relevância dada às relações comerciais entre estados e ao desenvolvimento do comércio internacional. Definição que pode ser consubstanciada em parte nas fundações históricas sobre o qual assentava a ideia de uma Europa Unida ou cooperante, como veiculada pelas primeiras Exposições de Arte do Conselho da Europa e noutras publicações do próprio Conselho. Era essa ideia de civilização, que encontrava nas suas origens a Europa moderna e um longo período de afirmação mundial interrompido pelas duas Grandes Guerras, que sustentava o mito no qual esta se podia rever e a partir do qual marcava um caminho futuro. E, ainda que por uma outra via que não a da relação directa com um qualquer passado, era também essa proposta em particular que parecia estar implicada na *Exposição-Diálogo*.

## O mito político

Em *Myths of Europe*, C. Bottici vai distinguir entre a possibilidade de mobilização de um mito político construído em torno da narrativa de uma Europa nascida da guerra, como apontado no excerto anteriormente citado, e um outro baseado

---

<sup>1215</sup> S/a., "One Thousand Years of European Art"... p. 10.

<sup>1216</sup> Tese que se pode aproximar – ainda que não coincida – ao que Theodor W. Adorno e Max Horkheimer afirmam num dos prefácios a *Dialética do Iluminismo*: "what is at stake is not conservation of the past but the fulfillment of past hopes". Adorno, T.W.; Horkheimer, M., "Preface (1944 and 1947)" in *Dialectic of the Enlightenment – Philosophical Fragments*. São Francisco: Stanford University Press, 2002 (1944), p. xvii.

<sup>1217</sup> S/a., "One Thousand Years of European Art"... pp. 51-52.

numa ideia de Europa como veículo de prosperidade e modernidade. Para a autora, em 2009 apenas o segundo poderia prevalecer, dependendo o recurso ao primeiro da capacidade demonstrada pelo poder político em trabalhá-lo<sup>1218</sup>. Porém, o caminho a que apontava *One Thousand Years of European Art*, em 1962, não era o de uma opção entre uma ou outra narrativa, passível de ser mitificada, mas sim o da sua junção. A que adiciona todo um percurso retrospectivo até à Idade Média, por via de um lastro histórico ainda mais alargado, juntando à Europa da modernidade e do pós-guerra, os fundamentos de uma Europa cristã. É certo que em 2009, diz C. Bottici, a referência a esta Europa do cristianismo havia sido sucessivamente relegada para um segundo plano, nomeadamente, segundo a autora, pela sua exclusão do texto introdutório a uma Constituição Europeia por parte da União Europeia, tendo sido já secundarizada no Tratado de Maastricht. O mesmo faz T. Davis logo antes de destacar precisamente a 1ª Exposição, referindo que a Europa "has known its periods of oppression and ideological and religious intolerance, but it has outlived them"<sup>1219</sup>, não se focando alguma vez na ideia de uma Europa cristã para sustentar uma herança cultural comum.

Mas não era apenas a possível cristalização de um passado histórico que estava em causa para C. Bottici, bem como para Benôit Challand, com quem escreve o artigo *Rethinking Political Myth – The Clash of Civilizations as a Self-Fulfilling Prophecy*<sup>1220</sup>. Cristalização ou mobilização da história que não parece ser um traço demasiado vincado nos vários catálogos destas Exposições de Arte. No mínimo, estes sugerem a confirmação do destaque dado por D. Mardell e T. Davis ao trabalho de pesquisa e escrita no âmbito destas exposições, referindo que correspondiam a uma prática disciplinar já sedimentada. Contudo, C. Bottici e B. Challand vão também rejeitar a aproximação ao que definem como mito político de um ponto de vista exclusivo do *logos*, isto é, de uma ordenação do mundo veiculada apenas por argumentos racionais ou racionalizados. Advertem então que a noção de mito político é um fenómeno moderno, decorrente da laicização do estado e da sua democratização, que se torna evidente na constituição de amplos movimentos sociais<sup>1221</sup> e no papel desempenhado por uma qualquer narrativa na imaginação de uma dada comunidade. Para especificar o que entendem por mito político socorrem-se do trabalho de Hans

<sup>1218</sup> Bottici, C., "Myths of Europe: A Theoretical Approach" ... p. 25.

<sup>1219</sup> Davis, T., "Foreword" ... p. 9.

<sup>1220</sup> Bottici, C.; Challand, B., "Rethinking Political Myth – The Clash of civilizations as a Self-Fulfilling Prophecy". *European Journal of Social Theory* 9(3). Londres: Sage Publications, 2006, pp. 315-336.

<sup>1221</sup> Cf. Bottici, C.; Challand, B., "Rethinking Political Myth... p. 317.

Blumenberg e da sua expressão "work on myth"<sup>1222</sup>. Esta baseia-se na apreensão do mito não como uma narrativa estável, mas como um processo contínuo que, tendo como ponto de partida uma qualquer narrativa, a actualiza em cada período e em cada lugar. Só através desta actualização de uma narrativa comum é possível a determinado grupo social "to provide significance to their political conditions and experience"<sup>1223</sup>. Defendem então que estes mitos "cannot be falsified because they are not scientific hypothesis, but rather the expression of a determination to act"<sup>1224</sup>.

Segundo H. Blumenberg, dizem C. Bottici e B. Challand, o trabalho sobre o mito ajuda a atribuir significado a um mundo que de outro modo poderia ser indiferente a dada comunidade ou grupo social, fazendo-o através da sua inserção numa narrativa de eventos. Por outro lado, recorrendo ao trabalho de Karl Kerény, os autores referem que o seu papel não é apenas conferir significado, mas também dar chão a uma história que não olha só retrospectivamente, apontando igualmente ao futuro. Daí que para os autores a resposta fundamental de um dado mito, decorrente deste dar chão a determinada comunidade, seja à pergunta "whence?" – articulando assim passado, presente e futuro – e não "why?"<sup>1225</sup>. Ou seja, para os autores a noção de mito denota desde logo o delinear de uma direcção, uma orientação da acção. Neste sentido, aquilo que torna um mito especificamente político e o distingue de uma narrativa histórica ou ficcional, "is not its content or its claim to truth, but (1) the fact that it coagulates and reproduces significance; (2) that is shared by a given group; and (3) that it can address the specifically political conditions in which a given group lives"<sup>1226</sup>. O que implica que para se perceber se dado mito é ou não político seja necessário olhar para algo mais do que a sua produção. É todo o sistema de "production-reception-reproduction (...) what constitutes the «work on myth»"<sup>1227</sup>.

Para perceber a actuação de um mito político, afirmam C. Bottici e B. Challand, é necessário fixar que este nunca é dado para sempre, mas constantemente retrabalhado e actualizado. Daí que o modo como pode ser condensado em fragmentos, como imagens ou slogans, seja relevante para entender a sua dispersão no espaço público e, consequentemente, a maneira como pode corresponder não só a uma percepção do

---

<sup>1222</sup> Os autores referenciam o livro de Hans Blumenberg, *Work on Myth*: Blumenberg, H., *Work on Myth*. Cambridge, MA: MIT Press, 1985.

<sup>1223</sup> Bottici, C.; Challand, B., "Rethinking Political Myth... p. 316.

<sup>1224</sup> Bottici, C.; Challand, B., "Rethinking Political Myth... p. 316.

<sup>1225</sup> Bottici, C.; Challand, B., "Rethinking Political Myth... p. 319.

<sup>1226</sup> Bottici, C.; Challand, B., "Rethinking Political Myth... p. 320.

<sup>1227</sup> Bottici, C.; Challand, B., "Rethinking Political Myth... p. 320.

mundo, mas precisamente ao enquadramento ou ao balizar dessa mesma percepção. Ou seja, "political myths provide fundamental cognitive schemata for the mapping of the social world"<sup>1228</sup>, cuja exposição difusa, resultado da sua possível condensação em fragmentos dispersos, dificulta a possibilidade de estabelecimento de um discurso crítico sobre estes. No entanto, e ainda que tal possa parecer paradoxal, sustêm que a relação entre o mito e a teoria – no sentido de uma prática científica, correspondente a uma metodologia concreta – não é de incompatibilidade.

De facto, e este acaba por ser também o caso das Exposições de Arte do Conselho da Europa e da *Exposição-Diálogo*, se o mito pode oferecer à prática teórica um impacto imediato ou mais facilmente discernível sobre o todo social, é também aquela que lhe confere a possibilidade de funcionar como esquema cognitivo<sup>1229</sup>. É aqui que o mito político se constitui como uma profecia auto-realizável, isto é, ao direccionar-se ao futuro e ao balizar os modos de pensar esse mesmo futuro cria as condições para a sua concretização. Também por esta razão, concluem, o trabalho político parece cada vez mais concentrado numa luta pelo imaginário do que no uso legítimo da coerção física, sendo por isso relevante o papel desempenhado pelo que denominam "means of interpretation"<sup>1230</sup>. Neste sentido, o terceiro objectivo da *Exposição-Diálogo* delineado por M. M. Bieberstein, que consistia na análise da função que os museus de arte moderna e contemporânea poderiam ter na sedimentação de uma herança cultural coeva, é suficientemente explícita. Isto é, tratava-se de perceber como mobilizar um meio de interpretação para o estabelecimento e veiculação de uma identidade cultural europeia comum.

Chantal Mouffe também parece inclinar-se para um entendimento similar ao C. Bottici e B. Challand quando propõe o conceito de comunidade política como discurso e não como referente empírico<sup>1231</sup>. Assim, a sua definição de comunidade política, que no caso presente pode ser estendido à definição de uma identidade cultural, pressupõe o confronto entre um nós e um eles. Afirma igualmente que "based on acts of exclusion, the condition of possibility of the political community is at the same time the condition of impossibility of its full realization"<sup>1232</sup>. Deste modo, uma comunidade política é uma

---

<sup>1228</sup> Bottici, C.; Challand, B., "Rethinking Political Myth... p. 321.

<sup>1229</sup> Cf. Bottici, C.; Challand, B., "Rethinking Political Myth... p. 325.

<sup>1230</sup> Bottici, C.; Challand, B., "Rethinking Political Myth... p. 330.

<sup>1231</sup> Mouffe, C., "Citizenship and Political Identity". *October – The Identity in Question*, vol. 61, Verão de 1992. Cambridge: MIT Press, pp. 28-32.

<sup>1232</sup> Mouffe, C., "Citizenship and Political Identity"... p. 29.

"community without a definite shape and in continuous reenactment"<sup>1233</sup>. De onde se pode traçar uma ligação ao conceito de mito político adiantado por C. Bottici e B. Challand, uma vez que à contínua redefinição e reencenação de uma comunidade política pode corresponder a contínua redefinição e reencenação de um mito político que a sustente. Sendo aliás o estabelecimento desta comunidade, a um tempo a sua constituição discursiva e o seu auto-reconhecimento nesse mesmo discurso, condições necessárias à proposta de definição de mito político por aqueles autores.

É por aquela possibilidade de uma contínua redefinição e reencenação, tanto da comunidade como do mito político, que o programa cultural seguido pelo Conselho da Europa poderia contribuir para o mapear de uma herança cultural europeia comum. Capaz de tocar ou questionar narrativas históricas nacionais e, num mesmo passo, fundar uma identidade europeia. Para já deve questionar-se se correspondia esta reencenação contínua a uma formulação definitiva de uma comunidade política sustentada numa definição clara dessa identidade europeia. É o argumento de C. Mouffe de que esta comunidade política nunca é realizada na sua plenitude que está aqui em causa. E é essa também a questão que subjaz à qualificação por R. Berger de uma identidade europeia enevoada, por um lado, mas plural, dinâmica e multiforme, por outro. Neste sentido, a definição do autor suíço desta identidade como inconstante, plural, dinâmica e multiforme poderia ser alinhada com um propósito operacional do Conselho da Europa. Por permitir a maleabilidade necessária à relação entre as várias histórias nacionais e uma história europeia, contribuindo para o sedimentar de uma identidade europeia resultante de uma herança cultural comum. Aquela classificação abria desde logo a possibilidade da sua redefinição permanente que, uma vez estabilizada enquanto referente comum mas não enquanto significado cristalizado, poderia acomodar-se e acompanhar – ao invés de substituir – as diversas identidades nacionais. E, como se poderia constatar através da abertura da ratificação da Convenção Cultural Europeia, acomodar e acompanhar não só identidades nacionais de Estados-membros do Conselho da Europa, como de países que a este aderissem futuramente.

Não obstante o alinhamento da proposta de R. Berger com parte dos propósitos do Conselho da Europa no que dizia respeito ao campo cultural, os quais se foram elencando ao longo deste capítulo, a *Exposição-Diálogo* acabaria por fracassar. Em parte, vindo mesmo a significar a pronta exclusão desta exposição do programa regular

---

<sup>1233</sup> Mouffe, C., "Citizenship and Political Identity"... p. 30.



do Conselho e a descontinuidade da série, tal ter-se-á devido à reorganização das Exposições de Arte que se verifica ao longo da década de 1980. Por outro lado, a alteração do modelo expositivo avançado pelo suíço dificultaria igualmente a apreensão dos seus objectivos, redundando em apenas mais uma exposição de arte contemporânea. Exposição essa condicionada por um esquema de selecção de obras que não transparecia no espaço expositivo e, ao mesmo tempo, impossibilitava o recurso a obras de arte que não integrassem os acervos dos museus participantes. Ou seja, a sua materialização nem correspondia aos objectivos iniciais, nem autorizava uma opção curatorial que permitisse tornear os constrangimentos a que estava sujeita por via, por exemplo, de um qualquer enquadramento temático que lhe conferisse maior coerência. De resto, a sua sustentação teórica e o modo como se procurou legitimar a exposição eram claramente questionáveis.

Esta última baseava-se na exclusão de qualquer peso do mercado da arte ou de interferências do campo do poder sobre a *Exposição-Diálogo* em particular, mas também sobre os museus. Motivando inclusivamente o riso de P. Restany, como se viu no capítulo anterior. Mas o francês reportava-se essencialmente a uma articulação entre o mercado da arte e a definição das dinâmicas do campo da arte. Num outro sentido, ao longo deste capítulo procurou-se enquadrar a exposição do CAM no conjunto da actuação do Conselho da Europa, primeiro, e, depois, mais especificamente no âmbito das Exposições de Arte, ainda que debruçando-se fundamentalmente nesse quadro geral. De seguida, concluir-se-á esta tese focando-se progressivamente a *Exposição-Diálogo* neste mesmo contexto.

## Capítulo 5 – Conclusão: a *Exposição-Diálogo* e o Conselho da Europa

No final do capítulo anterior abordou-se o que poderia estar em causa na definição de identidade cultural europeia proposta por R. Berger na sua articulação com o programa político do Conselho da Europa. No caso, condensou-se este programa na particularidade da Convenção Cultural Europeia estar aberta a ratificação por países situados no continente Europeu, mesmo que não-membros do Conselho. Criando assim a possibilidade de alargamento ou aprofundamento de contactos entre países, tentando promover uma cada vez maior coordenação de políticas culturais a nível europeu. Na prática, esta Convenção ultrapassava o campo cultural de um ponto de vista estrito, na medida em que a ratificação da Convenção correspondeu, para parte dos países actualmente membros do Conselho da Europa, a um primeiro passo de um processo de integração europeia a três tempos: ratificação da Convenção Cultural Europeia, posterior adesão ao Conselho da Europa e, finalmente, integração na União Europeia. Aquela definição de identidade e esta particularidade da Convenção partilham uma abertura que aponta para ou possibilita um futuro por realizar. Um futuro que parece encontrar os seus limites apenas e só na fronteira do que quer que Europa, europeu ou cultura europeia possam significar<sup>1234</sup>.

Era esta maleabilidade e actualização de referências, narrativas, discursos que estava em causa tanto para C. Mouffe, ao referir-se ao modo como se vai constituindo uma comunidade política, como para C. Bottici e B. Challand, ao discutirem o conceito de mito político. A referência a uma Europa cultural definida pela sua matriz cristã

---

<sup>1234</sup> Termos que mesmo definindo-se nada garante que não sejam constantemente revistos. Afinal, utilizando um exemplo de um outro campo, há anos atrás a viagem mais longa de uma competição europeia de futebol, de cerca de 6200 km caso fosse percorrida em linha recta, havia oposto o S. L. Benfica ao F. C. Astana. Viagem de Lisboa a Astana, de Portugal ao Cazaquistão, do limite do Oceano Atlântico a cerca de 700 km da fronteira oeste da China. E, por hipótese, poderá opôr o mesmo F.C. Astana a uma qualquer equipa islandesa. Neste âmbito é possível encontrar muitos mais exemplos de como o horizonte geográfico que limita a assinatura da Convenção Cultural Europeia pode eventualmente ser alterado, do mesmo modo que se alteraram os limites da União das Associações Europeias de Futebol (UEFA): as equipas israelitas competem nos campeonatos europeus de clubes; qualquer equipa russa sedeadada a leste dos Urais tem, claro, o mesmo direito; é possível registar-se um jogo nas mesmas competições de futebol profissional europeias entre equipas sedeadas nos limites ou para lá de uma circunscrição do continente Europeu pelo Cáucaso ou pelo Bósforo (entre o Dínamo Tiblíssi (Geórgia) e o F.C. Baku (Azerbaijão) ou entre o Trabzonspor (Turquia) e o F.C. Alashkert (Arménia)). O que não deixa de significar que mesmo aquela definição provisória e já de si aberta de *In From the Margins*, países que calhava partilharem a mesma massa de terra – em tradução livre –, vê essa massa de terra, no caso aqui citado do F.C. Astana, alargar-se até à Ásia Central. Neste contexto, talvez deva recordar-se que, ainda que não tendo aparentemente qualquer influência sobre a UEFA, a par da cultura, do ensino e da juventude, também o Conselho para a Cooperação Cultural do Conselho da Europa foi responsável pelo desporto.

exemplifica essa mesma adaptação e readaptação dos referentes históricos, bem como as necessidades concretas de significação de uma dada comunidade política. Ou, de modo talvez mais preciso, ao jogo entre a direcção que se pretende prosseguir e todos os sujeitos – individuais ou colectivos – que devam ser integrados nesse mesmo futuro. Confirma-o a alteração entre 1948 e 1953 da relevância conferida a uma Europa cristã, mudança que ocorre na exacta medida em que essa comunidade passara a albergar a Turquia. Do mesmo modo que, com a entrada em cena da Espanha, foi possível registar nova inflexão de sentido contrário. No entanto a importância conferida a uma matriz cristã vai-se esbater ao longo do tempo, sendo relegada para um plano secundário por T. Davis, já em 2004.

A partir do texto deste ex-Secretário-Geral do Conselho da Europa é possível fixar a alusão a uma Europa moderna e da modernidade. É nesta que, segundo o próprio, se encontrava o traço essencial do que quer que Europa significasse. Com o horizonte retrospectivo marcado pelos humanistas, que T. Davis vai recuperar à 1ª Exposição de Arte, este vincava aquilo que definiria o específico da Europa, aquilo que poderia partilhar com o mundo, o quadro de referências que orientaria o seu relacionamento com o mundo que lhe fosse exterior. Era ali, no reconhecimento da dignidade de todo e qualquer ser humano, que podia encontrar-se o primeiro passo da viagem pelo tempo que culminaria num presente que a Europa do Conselho representaria. Um percurso histórico que, cinquenta anos antes, ficara explicitado nas primeiras seis Exposições de Arte do Conselho da Europa. Um caminho que formaria a história na qual os cidadãos europeus se deveriam reconhecer, que lhes mostrava uma outra Europa capaz formar um futuro alternativo ao das Grandes Guerras. Uma Europa que integravam, que os reconhecia na sua especificidade, individual e colectiva, e que lhes mostrava que outros para ela haviam contribuído. Eram eles, mesmo enquanto figuras indistintas e precisamente enquanto figuras indistintas, quem havia presenciado a guerra total. E, assim, eram eles mesmos quem se poderia reconhecer nesse outro passado partilhado do qual formavam o ponto de chegada. Se o passado mais imediato havia sido a rasura total de um continente, aí se encontrava igualmente a lição final. Que daria sentido a um percurso de séculos onde poderiam encontrar um outro caminho e, com este, um outro futuro do qual viriam a ser os protagonistas.

Em finais da década de 1980, num momento em que se questionava a existência ou não de uma identidade cultural europeia, B. Witte fazia a seguinte reflexão, deixando

uma pergunta:

"The search for a collective identity marks, first of all, a return to traditional legitimization strategies of the nineteenth century Nation State, and tends to align the image of Europe with that of a traditional state. Not that European identity is intended, in anybody's mind, to replace existing national identities, but the fact of choosing collective identity as a basis of legitimation is a tribute paid to the original concept of the Nation State which European integration was designed to overcome. Is it so certain that a political structure can emerge and prosper only if it is based on a strong sense of collective identification by its members?"<sup>1235</sup>.

A questão aqui levantada não dizia respeito ao prosseguimento da acção no campo cultural pelo Conselho da Europa. B. Witte reportava-se à necessidade que a Comunidade Económica Europeia havia sentido, de 1973<sup>1236</sup> em diante, de recorrer ao termo identidade para afirmar um sujeito colectivo europeu. Tratava-se então de encontrar um modo de fazer face aos sucessivos entraves que o processo de integração vinha acumulando.

Para o autor, procurava-se uma alternativa ao que considerava ter sido uma abordagem funcionalista das Comunidades Europeias desde a fundação da C.E.C.A.. Isto é, a "common management of (parts of) the economy, by common institutions, would set in motion a wider process of (also political) integration, which would steer its own course and redefine its goals at every stage"<sup>1237</sup>. Mas esta abordagem havia levado a um impasse em inícios dos anos 1970. Num contexto de crise económica este impasse resultava, por um lado, de um posicionamento dos Estados-membros nas várias negociações, procurando no máximo uma soma zero no conjunto de deveres e benefícios. Por outro lado, de um défice democrático, em que estando já ultrapassados os limites dos acordos ratificados pelos parlamentos nacionais, nem a eleição directa dos deputados ao Parlamento Europeu conseguia disfarçar.

O recurso a um novo conceito, à palavra identidade, poderia ser entendido como "a tentative answer to remedy some very basic defects in the integration

---

<sup>1235</sup> Witte, B., "Building Europe's image and identity"... p. 137.

<sup>1236</sup> B. Witte vai analisar o uso da palavra identidade em vários documentos da CEE, iniciando essa análise na Conferência de Copenhaga realizada em 1973, onde se introduz pela primeira vez o termo identidade.

<sup>1237</sup> Witte, B., "Building Europe's image and identity"... p. 133.

mechanism"<sup>1238</sup>. Concorrendo neste sentido, o próprio uso desta palavra não parecia fixado (como aliás também ocorria ao longo dos documentos que diziam respeito à *Exposição-Diálogo*, ainda que em termos diferentes dos aqui colocados). B. Witte referia-se à indistinção entre uma constituição identitária interna ou externa, uma vez que a aplicação do conceito parecia oscilar entre os dois pólos. Externa por enunciar uma diferença em relação ao resto do mundo e por supor um conjunto de interesses comuns do ponto de vista dos negócios estrangeiros; interna por uma percepção de que esta corresponderia a valores, interesses e objectivos de uma nova forma de organização política, económica e social. Estas hesitações não pareciam por isso corresponder a uma prática política concreta e imediatamente discernível, nem tão pouco se percebia a que corresponderia essa acção política no futuro. Com os vários governos a preferir a adopção de discursos grandiosos e medidas inócuas, a sua impressão era a de que estes apenas pretendiam passar "a favourable image of Europe, without any substance backing it"<sup>1239</sup>.

Neste texto B. Witte acabava por alinhar com o que M. Beloff defendera precisamente 30 anos antes, quando se referira à tarefa de promoção de uma cultura europeia comum como insuficiente para sustentar um projecto político agregador. De resto, M. Beloff assumiria ao longo da sua vida uma posição euro-céptica. Mas, como se referiu no capítulo anterior, o inglês considerava que um projecto político europeu apenas seria bem sucedido se os seus cidadãos encontrassem numa organização política pan-europeia a base para o seu bem-estar. Quer do ponto de vista da política externa, como no caso da Crise do Suez, quer pelo melhoramento de condições de vida, do ponto de vista da política interna, nacional ou europeia.

Deve ter-se em conta no entanto que quando M. Beloff chama a atenção para este problema o faz num contexto em tudo diferente do de B. Witte. Ao contrário do que sucedera ao longo do trabalho desenvolvido no âmbito das Comunidades Europeias, que o segundo sintetizara como uma abordagem funcionalista, o Conselho da Europa

---

<sup>1238</sup> Witte, B., "Building Europe's image and identity" ... p. 134.

<sup>1239</sup> Witte, B., "Building Europe's image and identity" ... p. 137. B. Witte elencará algumas propostas, já em discussão ao tempo, que considerava ambiciosas. Segundo o autor, mais do que a definição de símbolos como um hino, um emblema e uma bandeira – para os quais a CEE adoptará os do Conselho da Europa – essas propostas promoveriam uma hipotética forma de comunidade sem que esta tivesse de ser subsumida por uma qualquer identidade colectiva, pelo menos uma identidade colectiva veiculada *a priori*. Sabendo-se agora que, em poucos anos, todas elas seriam concretizadas, as propostas a que se referia eram: o direito de residência em qualquer ponto da Comunidade a cidadãos de países da CEE; a extinção de controlos de fronteira; a criação de uma rede de apoio a co-produções televisivas e cinematográficas; o programa Erasmus.

assumira desde início a necessidade de promoção de um património e herança culturais comuns. Era a mudança da abordagem da CEE que motivava a interrogação de B. Witte. Contudo esse questionamento pode ser alargado aos programas que vinham sendo desenvolvidos pelo Conselho da Europa. Ao colocar em causa a opção por um processo de integração europeia que recorria a estratégias de legitimação nacional que situava algures no século XIX, acabava por questionar o trabalho que vinha sendo desenvolvido pelo Conselho da Europa. Isto num momento em que se discutia o próprio papel do Conselho face ao alargamento da CEE e em que esta parecia predar, ou concretizar, algumas das iniciativas no campo cultural cuja génese se encontrava no Conselho da Europa<sup>1240</sup>.

De facto, os vários programas, discussões, acordos ou orientações do Conselho da Europa no âmbito do Comité de Especialistas da Cultura, primeiro, e do Conselho para a Cooperação Cultural, depois (quer como CCC, quer enquanto CDCC e mesmo posteriormente), tocam uma a uma todas as áreas destacadas por Benedict Anderson em *Comunidades Imaginadas*<sup>1241</sup>. É necessário porém dar um passo atrás, antes de relacionar as áreas de actuação do Conselho da Europa com as bases materiais sobre as quais B. Anderson constrói a possibilidade de imaginação de uma comunidade nacional. Para este autor, o conceito de nação define-se da seguinte maneira: "é uma comunidade política imaginada – e que é imaginada ao mesmo tempo como intrinsecamente limitada e soberana"<sup>1242</sup>. Comunidade por ser "concebida como uma agremiação horizontal e profunda"<sup>1243</sup>, não obstante as desigualdades internas; imaginada porque dependente de uma "comunhão"<sup>1244</sup> entre indivíduos que de facto não se conhecem; limitada por nunca se alargar ao todo da humanidade; soberana pela sua liberdade face às demais comunidades<sup>1245</sup>. De resto, afirma, "as comunidades deverão ser distinguidas, não pelo seu carácter falso/genuíno, mas pelo modo como são imaginadas"<sup>1246</sup>.

---

<sup>1240</sup> Kiran Klaus Patel e Oriane Calligaro irão discutir dois casos de importação por parte da CEE de acções no campo cultural desenvolvidas inicialmente pelo Conselho da Europa: o European Architectural Heritage Year, de 1975, e as discussões em torno da regulação e financiamento do sector audio-visual. Cf. Calligaro, O.; Patel, K. K., "The true 'EURESCO'? The Council of Europe, transnational networking and the emergence of European Community cultural policies, 1970-1990". *European Review of History: Revue Européenne d'Histoire*. Vol. 24, nº 3. Oxford: Routledge, pp. 399-422.

<sup>1241</sup> Anderson, B., *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005 (1983).

<sup>1242</sup> Anderson, B., *Comunidades Imaginadas...* p. 25.

<sup>1243</sup> Anderson, B., *Comunidades Imaginadas...* p. 27.

<sup>1244</sup> Anderson, B., *Comunidades Imaginadas...* p. 27.

<sup>1245</sup> Cf. Anderson, B., *Comunidades Imaginadas...* pp. 25-27.

<sup>1246</sup> Anderson, B., *Comunidades Imaginadas...* p. 26.

A partir desta definição de comunidade imaginada podem-se fixar dois pontos. Em primeiro lugar, permite relacionar a noção de comunidade imaginada com o cruzamento, já referido no capítulo anterior, entre o estabelecimento de uma comunidade política e mitos políticos que a sustentam. Assim, a sua definição enquanto limitada remete desde logo para o jogo de exclusão entre um nós e um eles a que se referia C. Mouffe, que poderia ser consubstanciado pelos vários mitos políticos a que C. Bottici e B. Challand se reportavam. Da mesma maneira, e em segundo lugar, o afastamento de uma relação de verdade entre dada narrativa mítica e dado discurso histórico por parte destes dois autores parece propor o mesmo que o abandono, por B. Anderson, de um entendimento de uma dada comunidade a partir do seu eventual carácter falso ou genuíno. Ora, se era no modo como essas comunidades eram imaginadas que se poderia estabelecer uma distinção entre aquelas que se reportavam à afirmação dos nacionalismos e quaisquer outras formas de comunidade, por onde se movia então o trabalho do Conselho da Europa?

É certo que há aqui diferenças fundamentais. Diferenças que se colocam desde logo na imaginação de uma comunidade por parte de sujeitos que se revêm numa dada nação antes mesmo de esta estar constituída formalmente. O Conselho da Europa não é e não chegou a ser uma nação, o que pode colocar num mesmo horizonte a constituição de uma nação europeia. Ao mesmo tempo, é já algo mais do que um conjunto de sujeitos. E no seu seio a extensão da integração política, social, económica e cultural era um dado a discutir, visando-se uma maior ou menor perda de soberania nacional que chegou a opor federalistas a unionistas. Ainda assim, ao procurar fazer-se equivaler campos de actividade similares aos que permitiram a imaginação de dada comunidade antes da sua constituição formal, deve lembrar-se que o Conselho da Europa já actuava escudado na legitimidade que os vários Estados-membros lhe conferiam. Sem, contudo, implicar a sua própria dissolução enquanto nações independentes, resultado da prevalência dos unionistas aquando da sua fundação. Porém, os vários programas do Conselho da Europa pareciam replicar estratégias de legitimação nacional, como diria W. Bitte, ainda que, como esclarecia e se verificou no capítulo anterior, não se tratasse da substituição de uma identidade nacional por uma identidade europeia. Antes procurava criar-se uma definição de identidade ou de comunidade capaz de conjugar uma anterior, nacional, com uma a instituir, também europeia.

Não obstante, e em síntese, a possibilidade de imaginar uma nação decorria de

um conjunto de campos de actuação e de noções apenas estabelecidos ao longo da modernidade. O secularismo ajudara a desligar a soberania do Estado de um qualquer referente religioso ou dinástico, possibilitando a esse corpo colectivo, a nação, substituir "as mundividências tradicionais (...) [n]a sua preocupação com o Homem no cosmos, com o Homem enquanto espécie e com a contingência da vida"<sup>1247</sup>. Em causa estava igualmente uma ideia de tempo que se totalizava. Isto é, um tempo marcado pelo relógio, que passava inclusivamente a medir distâncias, cobrindo o globo como um todo. Tal tornava-o partilhado e distinto. Partilhado na medida em que, por exemplo com os periódicos, se tornava possível a milhares de pessoas aceder ao mesmo jornal, à mesma notícia e à mesma hora. Distinto por poder estratificar o posicionamento de cada nação numa linha de tempo como atrasada, sub-desenvolvida, em vias de desenvolvimento, em suma, como não acompanhando o tempo.

Com o estabelecimento do Estado moderno era ainda necessária a formação de quadros que preenchessem os lugares necessários à sua administração. Independentemente dos modelos adoptados (com ou sem passagem pela metrópole, por exemplo), a circulação pelo sistema educativo criava uma classe ou um conjunto de sujeitos que se reconheciam mutuamente. E proporcionava-lhes um conhecimento do território, prático e teórico, que coincidia em parte com os limites da nação. Por outro lado, a instituição de línguas nacionais tornara-se homogeneizadora do ponto de vista local. Mas como B. Anderson chama a atenção, apesar da relevância das línguas nacionais, "a formação concreta de Estados-nação contemporâneos não é de forma alguma isomórfica relativamente ao alcance específico de línguas de imprensa determinadas"<sup>1248</sup>. Ainda assim, tendo sido fundamental a definição de idiomas nacionais para o desenvolvimento da imprensa, era a circulação desta, por sua vez, que fundava a própria comunidade que se poderia rever na partilha desse idioma. Ao mesmo tempo, reforçava a partilha de referências comuns a um só tempo, como já referido acima.

Focando agora o Conselho da Europa, a questão dos idiomas nacionais foi sempre um problema dificilmente torneável. O fomento do ensino de várias línguas ou a importância conferida à circulação de traduções demonstrava essa preocupação. Contudo, a adopção de dois idiomas oficiais para os seus documentos (inglês e francês),

---

<sup>1247</sup> Anderson, B., *Comunidades Imaginadas...* p. 32.

<sup>1248</sup> Anderson, B., *Comunidades Imaginadas...* p. 75.



excluindo portanto línguas de outros Estados-membros, mostrava que não se conseguira chegar senão a uma solução de compromisso. Os catálogos das Exposições de Arte, por exemplo, ajudam a tornar visível a inconsistência das soluções encontradas. Geralmente publicados em língua inglesa e francesa, em diferentes volumes ou num mesmo livro, por vezes eram edições trilingues, juntando-se ao inglês e ao francês a língua oficial do país organizador. Outro ponto que demonstrava alguma hesitação relacionava-se com o secularismo, ainda que a opção a longo trecho tenha sido a do afastamento de uma qualquer matriz religiosa. Mas a referência a uma cultura comum fundada na matriz cristã nunca colocara em causa, antes pelo contrário, a noção de uma soberania do Estado decorrente da legitimação democrática conferida pelos seus cidadãos. A defesa do Estado de Direito e de uma organização política democrática é aliás parte essencial da definição do Conselho da Europa por si próprio, pesem embora as reflexões em torno do modo como a Assembleia Parlamentar era constituída e de um défice democrático desta face ao Parlamento Europeu.

Porém, percorrendo a actuação do Conselho da Europa no campo cultural há pontos de contacto evidentes com esta sistematização a partir de *Comunidades Imaginadas*. Desde logo a tentativa de harmonização do ensino e dos currículos, inicialmente focada nos de história e geografia. Esta equiparação, alargada às várias disciplinas, permitiria ainda a promoção da circulação de estudantes europeus pelo continente. Também neste campo deve relevar-se a criação ou apoio a institutos de estudos europeus ou fundações essencialmente dedicadas à formação de quadros dirigentes. O que demonstrava como para o Conselho da Europa não se tratava apenas de fornecer uma educação de base que ajudasse ao reconhecimento de uma história da Europa partilhada pelos seus cidadãos. Era igualmente necessário formar quadros que servissem um organismo político transnacional, tanto em Estrasburgo, como na ligação aos diversos governos. No mais, esta mesma formação de quadros permitiria fomentar, desde cada país, um objectivo comum de aproximação ou coordenação política ao nível europeu.

Num outro âmbito, o reconhecimento da Europa pelos europeus poderia ser incrementada de outras formas. O que se verificou na adopção por parte do Conselho da Europa de um símbolo, um hino e uma bandeira. Mesmo que estes não correspondessem àquela abstracção do desenho do mapa político a que se refere B. Anderson, a sucessiva identificação deste organismo por via de símbolos fixados

acabaria por torná-los reconhecíveis imediatamente. Situação que vem a ser alterada já na década de 1980 quando a CEE os incorpora. Resultando numa confusão entre o Conselho e a Comunidade que, contudo, não afasta a referência a uma organização política pan-europeia. Por outro lado, o conhecimento e reconhecimento da Europa tinha no fomento do turismo uma dimensão fundamental, como se veio a verificar nas Rotas Culturais Europeias. Neste sentido, a criação de infra-estruturas, a salvaguarda do património, de uma herança cultural comum e a facilitação da circulação entre países ajudavam a potenciar a descoberta da Europa pelos seus possíveis constituintes.

É neste conhecimento e reconhecimento da Europa que participam as Exposições de Arte, fazendo-o pelo menos em duas áreas distintas. Por via do ensino, tendo em conta a inclusão ou articulação do museu com este campo. Mas também pela revisão histórica que acompanhou cada uma destas Exposições, não no sentido de uma mera mobilização propagandística, mas de uma prática disciplinar que implicou investigação, problematização, construção de um discurso a partir de bases que tinham presente um método e práticas científicas. Recorde-se, por exemplo, a referência no capítulo anterior a catálogos que vieram a incluir o conjunto de manuais de base para currículos universitários. Em contraponto, como era bem explicitado no início de *One Thousand Years of European Art*, estas exposições dificilmente teriam sido vistas por alguém no seu conjunto. Problema que se continuaria a colocar de 1962 em diante, resultando já no final da década de 1980 na alteração do modelo organizativo. Deixaram então de se cingir a uma só cidade e país, alargando-se a sua presença no território europeu. Ao mesmo tempo esta alteração aprofundava a cooperação entre instituições museológicas e outros organismos. Por seu turno, a criação das Rotas Culturais movia-se no mesmo sentido, prolongando-se por vários países. Estas assumiam porém uma permanência que as Exposições de Arte, sendo temporárias, não poderiam ter.

Como se formular então a partir das Exposições aquela noção de tempo que B. Anderson entrevia na leitura diária de um jornal como parte da liturgia moderna? Em certa medida, a correlação com a importância da imprensa poderia ser desde logo estabelecida a partir da difusão dos catálogos produzidos para cada exposição. Talvez se pudesse traçar uma outra ligação entre a obsolescência dos periódicos e a das próprias exposições. No entanto, esta colocaria em causa não tanto uma liturgia moderna, para a

qual remete *Civilizing Rituals*<sup>1249</sup> de Carol Duncan, mas a simultaneidade de um conjunto alargado de sujeitos a aceder a uma mesma informação. De facto, não se poderia afirmar que estas Exposições de Arte chegavam a um conjunto alargado de sujeitos. Não apenas pela certeza de que o museu, procurando ser um dispositivo inclusivo, democrático e democratizante, de facto não o era. Replicando na sua frequência desigualdades que, se passíveis de ser amenizadas de um ponto de vista do capital económico (a manutenção artificial de preços baixos para acesso a infra-estruturas poderia incluir-se aqui), não o eram tendo em conta a correlação entre este e os *habitus* e capital cultural daqueles que lá se deslocavam<sup>1250</sup>. O que viria ser notório quando o próprio Conselho da Europa, a partir de meados da década de 1970, passa assumir a óbvia necessidade de democratizar o acesso à cultura e, ao mesmo tempo, tornar o próprio campo cultural, ou parte das suas práticas, mais democráticas. A que se junta a noção de que os currículos escolares deveriam aumentar o peso de disciplinas humanísticas e artísticas. Ajudando assim à criação de um capital cultural de base capaz de fazer cumprir o direito à participação na vida cultural, por um lado, mas que, por outro, é igualmente referido como fundamental para um melhor desenvolvimento de cada indivíduo da sua própria actividade profissional.

Mesmo considerando todas estas dimensões, aquela que mais imediatamente dificultava o acesso às Exposições de Arte, além de uma localização restrita visto que estas exposições não eram itinerantes, era a sua impermanência. O que, claro, tinha implicações principalmente num âmbito europeu. Do ponto de vista nacional, mesmo que esta impermanência não fosse despicienda tendo em conta o possível número de visitantes, o problema do tempo poderia colocar-se já de outra maneira. Como se referiu no capítulo anterior, ao proporem uma ligação entre histórias nacionais<sup>1251</sup> e uma história europeia, estas exposições mobilizavam parte de um discurso histórico já

---

<sup>1249</sup> Duncan, C., *Civilizing Rituals – inside the public art museums*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2004 (1995). Não se pretende com esta frase recusar a proposta de Carol Duncan. Regressando ao primeiro capítulo desta tese e ao estudo de *Ways of Seeing*, por exemplo, é possível articular a caracterização da publicidade por John Berger e o que Carol Duncan defende quando coloca o museu de arte moderna e a publicidade a par: "There is, I think, a remarkable fit between the world as constructed by advertising and the world constructed in modern art museums. (...) What modern museum culture excels at is the construction of a ritual self that finds meaning and identity not in relation to history, community, or questions of morality but by renouncing such concerns and seeking after something or some place beyond (...)". Duncan, C., *Civilizing Rituals...* p. 130.

<sup>1250</sup> Cf. Bourdieu, P., *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Editorial Presença, 1996 (1992); Bourdieu, P., Darbel, A., *L'amour de l'art: les musées et leur public*. Paris: Minuit, 1966.

<sup>1251</sup> Ou já regionais, após as alterações registadas na passagem para a década de 1990.

relativamente estabilizado. Um discurso que levava a caminhar por aquele tempo homogêneo e vazio, mostrando um caminho de progresso, como expõe Tony Bennett em *The Birth of the Museum*<sup>1252</sup>, recuperando a reflexão de M. Foucault em torno do museu e, num sentido mais vasto, da formação do Estado moderno e da sua relação com uma ordenação específica do mundo. Era assim um percurso capaz de dar chão, de conferir sentido ao presente, ao mesmo tempo que apontava a um futuro por realizar.

Se esta noção de tempo contínuo era evidente na sequência cronológica das primeiras seis exposições co-organizadas pelo Conselho da Europa, a inserção num discurso histórico já formado permitia que a descontinuidade cronológica da série não a colocasse em causa. Era afinal também essa a noção de tempo que se encontrava no modo como uma qualquer especificidade local podia informar, num dado período histórico e no seu todo, a Europa<sup>1253</sup>. Compondo assim um conjunto de referências ancestrais que ofereciam um referente histórico ao movimento de unificação ou integração da Europa, que via na figura do comboio da modernidade uma das referências fundamentais, como bem demonstram C. Bottici e B. Challand<sup>1254</sup>. Retórica que aliás sempre sobrevoou o discurso sobre a integração europeia em Portugal, consubstanciada numa visão mirífica de convergência que nunca se veio a concretizar. Mas que também fazia parte da ideia da Fundação Calouste Gulbenkian como cenário de modernidade e que, com o CAM e a *Exposição-Diálogo*, parecia demonstrar que o país começava a acertar o calendário. Isso mesmo era expresso em parte pela crítica portuguesa à exposição, mesmo que criticando a programação e a representação do Centro de Arte Moderna. E, por outra parte, na argumentação de alguns dos directores dos museus sobre o papel a desempenhar pela série de arte contemporânea do Conselho da Europa. Esta deveria levar uma certa visão da arte contemporânea a locais onde não tivesse ainda encontrado lugar, funcionando como referência da novidade internacional. E quem a mostrava era a Europa. Inseria-se assim no discurso de uma modernidade que seria acompanhada por cada uma das nações e dos seus cidadãos, que ao incorporarem

---

<sup>1252</sup> Para o que aqui se expõe destaca-se especialmente o 7º Capítulo deste livro *Museums and Progress: Narrative, Ideology, Performance*. Cf. Bennett, T., *The Birth of the Museum...* pp. 177-228.

<sup>1253</sup> Neste sentido, talvez fosse pertinente realizar um estudo caso a caso da possível influência de cada Exposição de Arte na reorganização museográfica das instituições onde estas tiveram lugar ou que trabalharam mais directamente na sua organização, bem como da sua reverberação na produção historiográfica nacional – tanto em estudos avançados como do ponto de vista de currículos de base – e internacional.

<sup>1254</sup> Bottici, C., "Myths of Europe... pp. 26-28; Challand, B., "European Identity and External Others in History Textbooks (1950-2005)". *Journal of Educational Media, Memory, and Society*. Vol. 1, nº 2 (Setembro 2009). Nova Iorque, Oxford: Georg Eckert Institute for International Textbook Research – Berghen Journals, p. 75.

esse projecto europeu ou almejando a sua inclusão neste, encontravam concomitantemente o sentido aglomerador da sua acção colectiva em direcção a um futuro mais próspero.

De resto, como afirma Donald Preziosi, no artigo *Collecting/Museums*,

"«art» has been one of the most effective ideological instruments for the retroactive rewriting of the history of human societies. Art has been the paradigm of all production from the beginnings of the Industrial Revolution onward: its ideal horizon, and a standard against which to measure not only all forms of manufacture, but also all kinds of individuals and societies. (...) The practices of museology thereby constitute concordance between religion, psychology, historiography, and individual and collective governance (...). In this respect, the institution is a key ideological apparatus, a *discipline* for the production of the social realities and subjectivities of the modern world"<sup>1255</sup>.

T. Bennett, por exemplo, vai amenizar um entendimento do museu como instituição disciplinar a que se referia M. Foucault e aqui apontada por D. Preziosi, nomeadamente ao referir o seu carácter democratizante. Mas nem por isso discordaria desta citação, que aliás se desenvolverá focando também uma noção de performatividade que atravessa todo o texto do inglês. Performatividade relacionada com o modo como o percurso pelo museu é orientado e por este ser um local onde cada um pode ver e ser visto como integrante desse tempo contínuo, como o culminar no presente desse mesmo caminho. A arte e o museu, ao ajudarem a colocar todos os indivíduos e sociedades numa mesma linha histórica e ao serem fundamentais para um reescrever ou reapresentar da história, conseguem-no pelo que D. Preziosi define como um estatuto semiótico e epistemológico da obra de arte museológica que é, simultaneamente, referencial e diferencial<sup>1256</sup>. Referencial porque o seu significado se prende com o carácter único da obra de arte, "in its emblematic and expressive properties relative to (representative of) its maker or origin"<sup>1257</sup>. E diferencial na medida em que esse significado depende das relações, temáticas ou formais, estabelecidas com a apresentação conjunta no espaço expositivo. É assim diferencial de duas maneiras distintas: por um lado, porque o seu significado é sempre estabelecido a partir de outras obras de arte; por outro lado, porque enquanto referencial esse significado se encontra

<sup>1255</sup> Preziosi, D., "Collecting/Museum" in Nelson, Robert S.; Shiff, Richard (Eds.). *Critical Terms for Art History*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 2003 (1996), pp. 408-409.

<sup>1256</sup> Cf. Preziosi, D., "Collecting/Museum"... pp. 411-412.

<sup>1257</sup> Cf. Preziosi, D., "Collecting/Museum"... p. 412.

também fora do museu.

No caso das Exposições de Arte este estatuto semiótico e epistemológico ajuda a perceber a possibilidade da sua reordenação na articulação entre histórias nacionais e uma história da Europa. Mas ajuda igualmente a perceber o que está em causa quando R. Berger avança com a proposta que dará lugar à *Exposição-Diálogo*. Como se viu, o modelo expositivo que propôs procurava tornear a quebra da relação com uma "realidade primeira ou primária", que afectava inclusivamente o reconhecimento de cada sujeito da sua situação histórica. Era a partir do contacto com o original que procurava tornear aquela quebra, procurando colocar cada obra num universo cada vez mais restrito dentro do espaço expositivo. Mas era nesse momento que se poderia entender o deslizamento entre o pólo referencial e o pólo diferencial expostos acima. De facto, cada obra de arte estaria simultaneamente colocada num horizonte nacional, a partir do carácter representativo das escolhas de cada museu, e num horizonte europeu, tendo em conta a criação de uma imagem da arte contemporânea na Europa. Colocada nestes termos, a *Exposição-Diálogo* não se afastava do fio condutor de todas as restantes Exposições de Arte. Porém, ao inserir-se no seio de um discurso que, no mínimo, não abandonava a percepção de um tempo contínuo, como aliás se poderia entrever não só na ligação à restante história da arte defendida por R. Berger<sup>1258</sup>, como mais especificamente a partir do quadro geral traçado por W. A. L. Beeren, colocavam-se dois problemas adicionais.

Para os definir pode aludir-se às disputas elencadas na apresentação no *Catálogo-Dossier* por parte da National Galerie ou do Moderna Museet. Aqui tornava-se claro que o museu de arte moderna ou contemporânea era, desde o século XIX, um território de disputa não só entre práticas, mas também daquela disjunção do museu enquanto local de afirmação da nação e dos seus constituintes ou como espaço de confluência de determinado campo específico da actividade humana. Neste caso, um campo da arte ou, num sentido mais vasto, um campo cultural que não poderia ser reduzido a fronteiras estabelecidas pelos mapas políticos. Por outro lado, uma exposição de arte contemporânea que se queria inclusiva poderia ser afectada por uma colocação a par e isolada de cada representação nacional. Não por implicar uma separação entre

---

<sup>1258</sup> Deve notar-se, no entanto, que R. Berger manterá sempre que a História da Arte, na sua interpretação estrita que a coloca como sucessão temporal de estilos e influências, não seriam suficientes para abordar as obras de arte. Todavia, aquele é um dos papéis fundamentais do museu segundo a esquematização do sistema da arte moderna e da função do museu nesse mesmo sistema.

países por si só. Uma vez que poderia até aproximar-se daquela relação entre identidades nacionais e uma identidade europeia sempre defendida pelo Conselho da Europa. Mas sim por poder demonstrar uma incapacidade desta ou daquela representação em acompanhar um tempo linear e progressivo num território que era, como o explana afinal W. A. L. Beeren, o da novidade. O que, ainda que neste caso não se possa mais que especular, poderá ter influído na alteração do modelo expositivo. Mudança que, por si só, demonstra a tal maleabilidade do arranjo de significados com a obra de arte. No mais, a passagem de uma apresentação contextual para uma divisão das obras marcada essencialmente por um carácter formal, organizada *grosso modo* a partir de uma divisão disciplinar entre pintura e escultura ou instalação, redundou numa ordenação que não obedecia ao próprio percurso histórico elencado por W. A. L. Beeren, pelo menos até inícios da década de 1980.

Ao tentar criar um modelo capaz de regular um campo da arte para lá da ambiguidade do valor de mercado, R. Berger exprimia como procurava isolar o museu de uma relação imediata com este. Mas o mercado definia-se também em virtude do valor da novidade, colocando em causa desde logo essa autonomia. Que aliás se poderia questionar a partir da sua própria definição de um sistema da arte. Tal levaria inclusivamente ao "let me laugh!" de P. Restany. Mas o suíço falhava também o seu isolamento de uma qualquer relação com o campo do poder. Afinal, a procura de uma legitimidade situava-se apenas numa demarcação que nunca era exactamente sustentada, a não ser através do recurso a uma noção de verdade, fundada numa prática científica, que garantia que a escolha desta ou daquela obra, deste ou daquele conjunto de obras, não obedecia a mais do que a critérios que não respondiam a valores de mercado ou de veiculação de um discurso ideológico.

Porém, numa ou noutra versão, na materialização final da *Exposição-Diálogo* ou na proposta inicial de R. Berger, era uma e a mesma coisa o que estava em causa. Como escreve D. Preziosi, "formalism and contextualism (...) are prefabricated positions in the same ideological system of representation, codetermining and coordinated facets of the sociopolitical project of modernity"<sup>1259</sup>. E era ainda dentro destas coordenadas que se colocava o próprio Conselho da Europa e que se orientavam os objectivos da *Exposição-Diálogo*. A mobilização e pesquisa sobre o papel dos museus e a fixação de uma memória colectiva e de uma herança cultural coeva, a que se referia M. M.

---

<sup>1259</sup> Cf. Preziosi, D., "Collecting/Museum"... p. 413.

Bieberstein, pode neste caso adicionar-se à defesa por R. Berger de que esta exposição deveria orientar a acção cultural do Conselho da Europa em direcção ao futuro. A proposta tornava-se assim bastante clara de um ponto de vista ideológico – mesmo que o parecesse afastar, ingenuamente ou não.

Regressando a C. Bottici e B. Challand, a C. Mouffe, aos seus argumentos acerca de uma luta política sobre a imaginação das populações, e pensando na definição de D. Preziosi do museu como integrante do aparelho de Estado, pode clarificar-se então esta proposta. Há aqui uma relação evidente com a tese de Louis Althusser em *Ideology and Ideological State Apparatuses*<sup>1260</sup>. Neste texto o filósofo francês defende que o modelo capitalista depende da reprodução das suas condições materiais de produção. Para o fazer, uma fábrica, por exemplo, deve assegurar a reprodução do seus meios de produção, que é providenciada por uma outra fábrica ou grupo de indústrias e pelo fornecimento de matérias primas. Mas depende igualmente da reprodução da força de trabalho. Esta, por sua vez, está sujeita às competências providenciadas pelo aparelho ideológico de estado – no qual se incluem os museus – não apenas num sentido meramente técnico, mas também por prover "rules of morality, civic and professional behaviour"<sup>1261</sup>. No que diz respeito à *Exposição-Diálogo*, como se viu, esta pode relacionar-se com o modo como poderia apresentar uma noção de tempo que servisse, precisamente, aquele sujeito auto-completativo e auto-alienado referido no Primeiro Capítulo desta tese. Numa síntese muito incompleta: um sujeito, individual ou colectivo, que vive e confere significado ao presente a partir de uma proposta de futuro que uma visão parcial do passado pode ajudar a sustentar. Mas uma outra maneira de entender como tais regras de comportamento cívico e moral eram ali discerníveis pode ser abordada a partir da alteração do termo *exposição-confrontação* para *exposição-diálogo*.

Ainda assim, regressando ao estatuto semiótico e epistemológico da obra de arte a que se refere D. Preziosi, pode defender-se que de alguma forma qualquer exposição é organizada em torno de um hipotético conjunto infinito de possíveis relações entre obras de arte – ou quaisquer outros elementos – levadas para o espaço expositivo. Neste sentido, a palavra diálogo poderia ser considerada um pleonismo, mesmo se esse espaço fosse organizado em torno de rupturas, diferenças ou contradições. Porém, o ter-se

---

<sup>1260</sup> Althusser, L. P., "Ideology and Ideological State Apparatuses" in Althusser, L. P., *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Nova Iorque: Monthly Review Press, 2001. pp. 86 - 126.

<sup>1261</sup> Althusser, L. P., "Ideology and Ideological State Apparatuses"... p. 89.



registado a mudança de confrontação para diálogo na nomeação da *Exposição* implica algo mais. De facto, a palavra diálogo assume uma dimensão ética que fundamenta o incremento da circulação de informação e, ao mesmo tempo, diminui o potencial de conflito que pode surgir de propostas ou argumentos diferenciados ou opostos. O potencial da justaposição dos termos exposição e diálogo é resultado da força propositiva que lhe é conferida pelo segundo termo. E é esta palavra que, na formulação final, estabelece a possibilidade de limpar a nebulosidade que enevoava as definições de arte contemporânea e de uma identidade europeia. O mesmo é dizer, é esta palavra que começa a contextualização de um modo de recepção ou que oferece o esquema cognitivo a partir do qual as obras de arte deveriam ser compreendidas. O que leva a recordar a relevância conferida por C. Bottici e B. Challand ao que denominaram "means of interpretation".

Não é objecto desta tese questionar por si os valores éticos ou políticos que podem suportar a construção de espaços de diálogo ou qualquer tipo de pluralidade, ainda que tal devesse ser tratado ou aprofundado. O que se pretende destacar neste momento é que podem ser compreendidas as bases sobre as quais aquela alteração se registou, porque era este um problema que o Conselho da Europa pensou dever ser esclarecido perto do começo da organização da *Exposição-Diálogo*. E, por outro lado, porque era a tentativa de construção destes espaços de diálogo uma preocupação evidente do Conselho da Europa desde a sua fundação, na sequência da Segunda Grande Guerra. Para além da referência habitual ao longo historial de conflitos do continente Europeu, em alguns dos parâmetros usualmente considerados como suporte para a definição de uma identidade cultural – em termos religiosos, etnográficos, sociais ou culturais, estejam estes separados ou considerados em conjunto – talvez a Europa nunca tenha sido tão localmente homogénea como na sequência da Segunda Grande Guerra.

Não apenas pelo genocídio perpetrado pelo regime Nazi alemão, mas também, senão principalmente, pela realocização de milhões de refugiados de guerra. E esta mesma imagem é descrita por M. Beloff quando refere que os problemas decorrentes de comunidades minoritárias "are now", em 1957, "somewhat simplified through the cruel tidying-up of the map of Europe by the exterminations and deportations of our own age"<sup>1262</sup>. Se se comparar o panorama europeu descrito por P. J. Geary na sequência da

---

<sup>1262</sup> Beloff, M.. *Europe and the Europeans...* p. 269.

queda do Império Romano ocidental com aquele avançado por T. Judt em *Postwar*<sup>1263</sup>, ao debruçar-se sobre a Europa de meados do século XX, a diferença é abissal<sup>1264</sup>. E neste sentido, como defende T. Judt, se a União Europeia – ou qualquer outra instituição política pan-Europeia, como é o caso do Conselho da Europa, pode acrescentar-se – foi uma resposta política para o potencial beligerante que o continente sempre pareceu possuir, não pode e não deve ser um substituto da sua história<sup>1265</sup>.

Pode debater-se se, em 1985, a Europa estava novamente transformada e, até certo ponto, social e culturalmente mais homogénea, pelo menos dos Pirenéus à Cortina de Ferro. A este respeito, a acção do Conselho da Europa deve ser tida em conta se se quer examinar a relação política, social, económica e cultural entre Estados anterior à integração numa estrutura política muito mais exigente, como a União Europeia o é. Neste contexto, a *Exposição-Diálogo* em particular e o museu como instituição foram especificamente pensados como parte do aparelho ideológico de estado e com objectivos específicos. Ainda assim a assunção de que esta exposição era também uma forma de estudar o papel dos museus na construção de uma identidade europeia é clara, mas não suficiente.

No caso da *Exposição-Diálogo* ao observarem-se as práticas ao longo da sua organização não transparece qualquer intervenção do Conselho da Europa, dos seus representantes, na escolha de obras de arte ou em qualquer outra orientação especificamente artística. A pesquisa nos arquivos não demonstra mesmo qualquer interferência. Para além, claro, das possíveis condicionantes financeiras e do apoio diplomático que providenciou. O que está aqui em causa, então, é desde logo o modelo expositivo proposto por R. Berger, sendo aí que reside o interesse inicial do Conselho da Europa na exposição que viria a inaugurar em Lisboa.

Isto é, torna-se necessário dar um passo atrás para questionar a distância em relação a qualquer interferência por parte do poder político reclamada pelos comissários da exposição. Efectivamente não parece ser através de um foco nas práticas artísticas, ou em hipotéticas propostas ideológicas delas decorrentes, que se pode entender o

---

<sup>1263</sup> Judt, T., *Postwar: a History of Europe since 1945*. London: Pimlico, 2007.

<sup>1264</sup> Em todo o caso, esta relação entre os dois autores não deve ser considerada como correspondendo a um qualquer tipo de verdades passíveis de ser comparadas. Senão por outras razões, pelo menos pelo seu posicionamento como historiadores de períodos diferentes. Neste sentido, seria necessário pesar como cada um questiona o que pode ser considerado como um dado adquirido em cada campo científico como homogeneidades ou heterogeneidades sociais, culturais, políticas e económicas.

<sup>1265</sup> Judt, T., *Postwar...* p. 831.

interesse do Conselho da Europa neste projecto. E mesmo a possibilidade de um estabelecimento *a priori* de uma certa identidade europeia poderia ser destabilizado pelo confronto entre obras de arte. Ou seja, se se centrar nestas a abordagem à *Exposição-Diálogo* a neutralidade aparente do espaço expositivo parecia ter sido salvaguardada, e isto em ambas as suas possíveis formulações: quer na proposta abandonada, quer na aglutinação de todas as representações. Quaisquer que fossem as imagens obtidas pelo arranjo do espaço expositivo, estas resultariam das relações passíveis de ser estabelecidas entre as várias obras de arte. Consequentemente, assim se garantia a legitimidade dos dois objectivos principais enunciados para esta exposição, quer estes fossem ou não cumpridos: delinear uma imagem da arte contemporânea na Europa e de uma identidade cultural europeia. Como se pôde perceber através da recepção crítica à exposição, esta foi valorizada positivamente ou declarada irrelevante como exercício de agrupamento de um vasto conjunto de obras de arte contemporâneas. Porém, nunca foi confirmado que aquelas duas imagens tinham sido constituídas com sucesso, antes pelo contrário.

De facto, tendo em conta o modelo expositivo inicialmente proposto, para que a *Exposição-Diálogo* fosse bem sucedida não parecia ser relevante à partida quais as obras a expor em Lisboa. Desde que integradas num dado sistema da arte moderna e seleccionadas mediante o cumprimento de um pequeno conjunto de regras. Para cumprir aqueles objectivos, as suas diferenças apenas eram relevantes na medida em que se proporcionasse o espaço onde poderiam ser agrupadas numa posição de igualdade. Assim, ao afastar uma aproximação prescritiva às obras de arte no que dizia respeito a práticas artísticas, estas eram mobilizadas politicamente por integrarem um discurso que focava um modo de recepção. O que significava, neste caso, como a recepção era ou poderia ser orientada ao afirmar-se a melhor forma de entender ou constituir uma imagem da arte na Europa e de uma identidade cultural europeia: através da constituição de um diálogo que dependia de um espaço neutralizado para que, posteriormente, lhes pudesse dar forma.

Como em parte do trabalho político e da argumentação do Conselho da Europa e, até mais aprofundadamente, da União Europeia, a neutralidade que fundava aquela legitimidade dependia profundamente do que se pode identificar como um nível burocrático da estruturação institucional de um qualquer campo de actividade, neste caso o campo cultural. Um nível burocrático que, sustentado num conhecimento técnico

ou específico sobre dado campo, poderia encontrar as respostas para as questões que lhe eram colocadas à partida. Neste caso, este nível e este conhecimento correspondiam ao posicionamento do museu no sistema da arte e às escolhas de cada director ou equipas curatoriais dos museus. Assim criando uma imagem naturalizada ou orgânica da arte contemporânea e de uma identidade europeia, certificada pela verdade correspondente a uma análise científica do campo da arte e pela metodologia aí implicada. Era aí que se baseava a suposta desconexão entre os objectivos políticos do Conselho da Europa e as imagens que viessem a ser proporcionadas pela *Exposição-Diálogo*. Numa prática que, como se verificou, correspondeu efectivamente aos passos dados ao longo da sua organização, após aprovação do projecto, em que todas as decisões eram deixadas à Comissão Organizadora. Sustentando deste modo que esta iniciativa nunca havia sido orientada ideologicamente.

De modo que, de entre as possíveis abordagens à *Exposição-Diálogo*, uma das maneiras de tratar uma sua coordenação específica com o trabalho político do Conselho da Europa poderia residir em como essa neutralidade era defendida e como se relacionava com a estruturação e funcionamento do Conselho da Europa. Ora, neste sentido, o modelo expositivo inicial parecia alinhar-se com alguma das suas características. Funcionava dentro de uma lógica representativa que visava criar um território de cooperação e comunicação entre diversas instituições. Este território dependia de um agente regulador como garante da igualdade de circunstâncias internas, uma regulação baseada num acordo assumido por todas as partes envolvidas. Como referido ao longo dos segundo e terceiro capítulos desta tese, as edições subsequentes da *Exposição-Diálogo* deveriam organizar-se cumprindo estas premissas. Antes de o projecto ter caído definitivamente havia sido assumido que as orientações para esta primeira exposição deveriam ser continuadas, nomeadamente no que dizia respeito à selecção de obras de arte e à participação de museus de diferentes países. Ao mesmo tempo, para garantir o cumprimento destas orientações, o Conselho da Europa deveria designar um representante para a Comissão Organizadora que seria o agente regulador de facto, aquele a quem competiria assegurar que a exposição não se afastava dos objectivos que a presidiam.

O cumprimento destes objectivos dependia igualmente da produção de um conjunto de informações, desde a compilação de dados até à tentativa de mapear as diversas dinâmicas em que os seus agentes poderiam estar envolvidos. Passando por

relações nacionais ou internacionais e chegando mesmo a inquirir sobre os locais de aquisição e programas educativos desenvolvidos. Tentando deste modo compilar um conjunto de dados que possibilitassem a comparação entre contextos diferentes, quer do ponto de vista territorial, quer mesmo na perspectiva do programa museológico de cada um dos museus. Era também esta recolha de dados que parecia ser fundamental para o Conselho da Europa, de modo a que este pudesse sustentar a discussão de futuras políticas culturais ou, mesmo, a sua aplicação. Contribuindo para uma organização do campo da arte comum ou articulada entre os seus estados-membros – e até mesmo dos estados que, não sendo membros, haviam assinado a Convenção Cultural Europeia e participavam, ainda que como observadores, nas discussões promovidas pelo Conselho.

Aquelas similitudes e este mapeamento do campo da arte poderiam ainda ajudar a definir uma refracção por parte da *Exposição-Diálogo* de um campo político mais restrito, se é possível formulá-lo desta maneira. Talvez seja possível traçar uma tangente entre o modelo expositivo e o estabelecimento da democracia parlamentar e a sua reelaboração ao longo da história recente. Nomeadamente com a constituição gradual de comissões especializadas, no âmbito parlamentar, bem como outras formas de abordar temas em específico ou assuntos concernentes a determinado campo de actividade<sup>1266</sup>. O inquérito incluído no *Catálogo-Dossier* pode ser pensado, como se tentou defender, como a compilação de um primeiro conjunto de dados que deveria servir de base a actividades futuras no campo da arte. Por outro lado, sustentadas também nos inquéritos, as imagens propostas pela *Exposição-Diálogo* podiam ser confirmadas e legitimadas duplamente. Como mais próximas da sua conformação objectiva tanto pelo funcionamento deste espaço expositivo, como pelo conhecimento científico que precedia a sua constituição. Colocando-se assim sob o mesmo programa democrata-liberal que, *grosso modo*, é proposto pelo Conselho da Europa desde a sua fundação. Um programa que, como referido acima ao tratar o primeiro conjunto de seis Exposições de Arte, advogava claramente o primado da razão, da lei, da democracia e do indivíduo. A que adicionava desde as décadas de 1960 e 1970, ainda que sem a mesma preponderância no programa de exposições, a insistência na criação de uma moeda comum, de um mercado livre e de uma financeirização da economia. Projectos que foram sendo sucessivamente adiados e apenas conseguidos, anos mais tarde, pela União Europeia.

---

<sup>1266</sup> Cf. XML, *Parliament*. Amesterdão: XML, Amsterdam, 2016, p. 9.

Ao longo de várias publicações editadas pelo Conselho da Europa, é possível verificar a defesa de que os problemas políticos e económicos colocados aos países da Europa ocidental após a Segunda Grande Guerra apenas poderiam ser resolvidos pela promoção de uma qualquer forma de comunidade. Neste contexto o campo cultural nunca é pensado como subsidiário, mas como um campo de acção fundamental para o sucesso de qualquer projecto político pan-europeu<sup>1267</sup> ou, anteriormente, do lado Oeste da Cortina de Ferro. Assim, é evidente desde o início que o objectivo daquele programa do Conselho da Europa era também actuar sobre os sujeitos, na tentativa de trabalhar um imaginário comum que ajudasse a constituir potenciais cidadãos europeus. O que foi feito ao procurar relacionar ou articular narrativas históricas nacionais e internacionais, lidando assim com a construção de uma comunidade europeia política, social e cultural. A *Exposição-Diálogo*, no entanto – e em parte ao contrário das restantes exposições – não era sustentada numa certa articulação entre possíveis visões do passado. Os problemas que lhe eram colocados, ao tratar a arte contemporânea, pareciam exigir uma proposta curatorial ou, por outras palavras, porventura mais certeiras, um modelo de exposição de algum modo diferenciado. O alinhamento da *Exposição-Diálogo* com o interesse demonstrado pelo Conselho da Europa nesta iniciativa deve ser encontrado noutro lado. No modo como tentou responder às questões que lhe eram colocadas desde início e em como a modelação dessas respostas poderia ser relacionada como uma organização social, política, económica e cultural em particular.

De resto, ao longo das discussões que se foram elencando, promovidas ou não pelo Conselho da Europa, é possível perceber uma tensão no modo de abordar o campo da arte. Recuando a M. Bill, por exemplo, e à sua intervenção no Congresso da AICA e recuperando a relação que efectua entre uma liberdade artística e uma liberdade económica, pode verificar-se que esta foi uma preocupação constante. Que inclusivamente acabava por reforçar o modo como do lado do Bloco de Leste eram garantidos aos artistas meios de subsistência. Mesmo que esta observação fosse sempre acompanhada da chamada de atenção face a uma orientação prática e ideológica do trabalho desses mesmos artistas.

Todavia, do lado do consenso liberal, do lado Oeste da Cortina de Ferro, a

---

<sup>1267</sup> Se inicialmente este pan-europeísmo poderia ser reduzido à Europa ocidental, a tentativa, pelo menos a partir da década de 1970, de estabelecer contactos com instituições culturais no lado Este da Cortina de Ferro indica que os contactos estabelecidos neste âmbito constituíam efectivamente parte fundamental do trabalho diplomático do Conselho da Europa.

questão colocava-se desta maneira: como garantir a subsistência sem tal implicar a coarctação da liberdade do artista face ao mercado da arte, a mecenas (fundações ou outros) ou a subvenções estatais? Não era na *Exposição-Diálogo* que se encontraria uma resposta a esta pergunta. Mas garantia-se que, num outro nível, a legitimidade da exposição se ancorava na liberdade de escolha dos directores face a uma colecção e a um conjunto de aquisições que haviam já feito a destriça entre que obras de arte seriam ou não relevantes. O que era confirmado pelo seu percurso no sistema da arte. Neste sentido colocar-se-ia ainda uma outra questão que poderia tocar o cerne da legitimação do próprio Conselho da Europa. Ou de qualquer outro projecto de integração política europeia. M. Foucault quando se refere à especificidade do neoliberalismo alemão da Escola de Friburgo e ao modo como Alemanha poderia fundar a sua soberania e a sua legitimidade a partir da economia, formula-o da seguinte maneira:

"trata-se de uma nova programação da governamentalidade liberal. Uma reorganização interna que, mais uma vez, não coloca ao Estado a questão: que liberdade vais deixar à economia? Mas pergunta à economia: como é que a tua liberdade vai poder ter uma função e um papel de estatização, no sentido em que isso permitirá fundar efectivamente a legitimidade de um Estado?"<sup>1268</sup>.

A partir da *Exposição-Diálogo* e do cuidado colocado na garantia da legitimidade da procura de uma identidade cultural europeia pelo Conselho da Europa, poder-se-ia reformular esta frase. Questionando como a partir do campo cultural e, neste caso em concreto, da liberdade que se afirmava conferir a todos os agentes que participaram na exposição de Lisboa, se poderia fundar a legitimidade de um determinado projecto político europeu.

---

<sup>1268</sup> Foucault, Michel. *Nascimento da Biopolítica*. Lisboa: Edições 70, 2010 (2004), p. 126.

## **Bibliografia**

### **1. Fontes**

#### **1.1. Arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian [Pastas]**

ACARTE 00039

ACARTE 00285

ACARTE 00429

ACARTE 00432

ACARTE 00433

ACARTE 00440

ACARTE 00443

ACARTE 00931

ACARTE 00962

ACARTE 00963

ACARTE 01045

ACARTE 01066

CAM 00083

CAM 00084

CAM 00085

CAM 00086

CAM 00087

CAM 00088

CAM 00089

CAM 00095

CAM 00096

CAM 00097

PRES 01451

SBA 03191

SEM 00317



## 1.2. Documentos do Conselho da Europa

Nota: Todos os documentos constantes dos arquivos do Conselho da Europa foram consultados a partir das bases de dados on-line disponibilizadas por este. Após sucessivas remodelações encontram-se por agora acessíveis em linha no seguinte endereço electrónico: [Em linha, consultado a 22 de Fevereiro de 2019] <http://normalsup.coe.int/uhtbin/cgisirsi.exe/?ps=PwqjA4UqCg/ARCHIVES/X/60/79/X>.

- Conseil de l'Europe, Conseil de la Coopération Culturelle (CDCC), 12e Réunion, Strasbourg, 13 – 16 juin 1983, Projet de Programme pour 1984. CM (83) 162.
- Conseil de l'Europe, Conseil de la Coopération Culturelle (CDCC), Lignes directrices relatives à l'organisation des expositions européennes d'art (adopté par le Conseil de la Coopération Culturelle à sa 40e Session, 23 -26 juin).
- Conseil de l'Europe, Conseil de la Coopération Culturelle (CDCC), Réunion du Groupe Consultatif – Expositions d'Art du Conseil de l'Europe, Lisbonne, 26 – 27 septembre 1983. DECS/Expo (83) 4 AG.
- Council of Europe. Council for Cultural Co-operation (CDCC), 42nd session, Delphi, 1-4 June 1982. CDCC (82) 35.
- Council of Europe, Council for Cultural Cooperation (CDCC), 46th Session, Strasbourg, 12 -15 June 1984. CDCC (84) 34.

## 1.3. Catálogos das Exposições de Arte do Conselho da Europa

- [1ª Exposição de Arte] *L'Europe Humaniste*. Bruxelas: Éditions de la Connaissance, 1954.
- [2ª Exposição de Arte] *Le Triomphe du Maniérisme de Michelange au Greco*. Amesterdão: Rijksmuseum, 1955.

- [3ª Exposição de Arte] *Il Seicento Europeo. Realismo, Classicismo, Barroco*. Roma: De Luca Editore, 1956.
- [4ª Exposição de Arte] *The Age of Rococo. Art and Culture of the Eighteenth Century*. Munique: Hermann Rinn, 1958.
- [5ª Exposição de Arte] *The Romantic Movement*. Londres: The Arts Council of Great Britain, 1959.
- [6ª Exposição de Arte] *Les Sources du XXe Siècle. Les arts en Europe de 1884 à 1914*. Paris: Musée National d'Art Moderne, 1960.
- [7ª Exposição de Arte] *L'Art Roman*. Barcelona: Gráfica Bachs, 1961.
- [8ª Exposição de Arte] *L'Art Européen Vers 1400*. Viena: Kunsthistorisches Museum, 1962.
- [9ª Exposição de Arte] *Byzantine Art*. Atenas: Institut Français d'Athènes, 1964.
- [10ª Exposição de Arte] *Charlemagne. Oeuvre, Rayonnement et Survivances*. Dusseldorf: Schwann, 1965.
- [11ª Exposição de Arte] *Christina Queen of Sweden – a Personality of European Civilisation*. Estocolmo: Nationalmuseum, 1966.
- [12ª Exposição de Arte] *L'Europe Gothique XIIe XVe siècles*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1968.
- [13ª Exposição de Arte] *The Order of St. John in Malta*. Malta: St. Paul's Press, 1970.
- [14ª Exposição de Arte] *The Age of Neoclassicism*. Londres: Shenvall Press, 1972.
- [15ª Exposição de Arte] *Trends of the Twenties*. Berlim: Dietrich Reimer Verlag, 1977.
- [16ª Exposição de Arte] *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento*. Florença: Edizioni Medicee, 1980.
- [17ª Exposição de Arte] *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento*. Lisboa: Montepio Geral, 1983.
- [18ª Exposição de Arte] *The Anatolian Civilisations*. Istambul: Data, 1983.
- [19ª Exposição de Arte] *Christian IV and Europe*. Copenhaga: Foundation for Christian IV Year, 1988.
- [20ª Exposição de Arte] *La Révolution Française et l'Europe 1789-1799*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1989.

- [21ª Exposição de Arte] *Emblèmes de la Liberté: l'Image de la République dans l'Art du XVIe au XXe Siècle*. Berna: Editions Staempfli & Cie, 1991.
- [22ª Exposição de Arte] *From Viking to Crusader. The Scandinavians and Europe 800-1200*. Nova Iorque: Rizzoli, 1992.
- [23ª Exposição de Arte] *Art and Power. Europe Under the Dictators 1930-45*. Londres: Thames and Hudson, 1995.
- [24ª Exposição de Arte] *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*. Viena: Künstlerhaus, 1996.
- [25ª Exposição de Arte] *Gods and Heroes of Bronze Age Europe*. Atenas, Bona, Copenhaga, Paris: Hellenic Ministry of Culture, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Nationalmuseet, Réunion des Musées Nationaux, 2000.
- [26ª Exposição de Arte] *1648. War and Peace in Europe*. Münster: Verlagsgesellschaft 350 Jahre Westfälischer Friede, 1998.
- [27ª Exposição de Arte] *Otto der Grosse. Magdeburg und Europa*. Calbe: Printing, Grafisches Centrum Cuno, 2001.

#### 1.4. Outras fontes

Convenção Cultural Europeia [Em linha, consultado em Abril de 2019]. Disponível em: <https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list/-/conventions/treaty/018>

European Task Force on Culture and Development

– *In from the margins. A contribution to the debate on culture and development in Europe*. Estrasburgo: Council of Europe Publishing, 1998

V/a

– *50 years of the Council of Europe Art Exhibitions*. Estrasburgo: Council of Europe Publishing, 2004.

– *Art Today: Public and Private Support – Acts of the Congress of the International Association of Art Critics (AICA)*. Zurique: Secção Suíça da AICA, 1979.

– *Éléments pour une politique culturelle en Suisse*. Berna: Commission fédérale d'experts pour l'étude de questions concernant la politique culturelle Suisse, 1975. [Em

linha, consultado a 13 de Novembro de 2018] Disponível em: [https://www.bak.admin.ch/dam/bak/fr/...bericht1975.pdf.../le\\_rapport\\_clottu1975.pdf](https://www.bak.admin.ch/dam/bak/fr/...bericht1975.pdf.../le_rapport_clottu1975.pdf)

- *Europe from a Cultural Perspective*. Haia: UPR, 1987.
- *Funding the Arts in Europe*. Estrasburgo: The Council of Europe and Policy Studies Institute, 1984.
- *Our Creative Diversity*. Paris: World Commision on Culture and Development, 1995.
- *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* (catálogo). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, 1985.

### 1.5. Imprensa

Almeida, Bernardo Pinto

- "Agora que nos prometem a Europa...". *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano V, nº 144, 9-15 de Abril de 1985. Hemeroteca Municipal de Lisboa.

Azevedo, Manuela

- "I Exposição-Diálogo na Europa. A ver passar o comboio na Gulbenkian". *Diário de Notícias*. 19 de Abril de 1985. Hemeroteca Municipal de Lisboa.

Barbosa, Manoel

- "Wolf Vostell. Criador do «happening» no Centro de Arte Moderna". *O Jornal*. 12 de Abril de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

Barreto, Jorge Lima

- "Diálogos. Concerto-Video-Happening. Vostell-Nitsch-Vostell". *Jornal de Letras*. 23 de Abril de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.
- "Diálogo: primeiras impressões". *Jornal de Letras, Ano V nº 144*. 9-15 Abril 1985. Hemeroteca Municipal de Lisboa.

Cardoso, Vítor

– "Exposição na Gulbenkian. Exposição-diálogo sobre arte contemporânea". *Diário do Barreiro*. 19 de Abril de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

Dumont, Étienne

– "A Lisbonne. Un Dialogue parti de Lausanne". *Tribune des Arts*. 19 de Maio de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

Fonte, José Ribeiro

– "Teatro da escrita com o rigor da música". *Revista Expresso* 5 de Abril de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

França, José-Augusto

– "De Lisboa a Lisboa". *Diário de Lisboa*. 24 de Maio de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Diálogo em Lisboa". *Colóquio Artes n.º65 (Jun 1985) 2ª série-27º ano*. Lisboa: Minerva do Comércio. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

Gonçalves, Eurico

– "Durante as próximas semanas Lisboa vai ser a capital cultural da Europa. Super-exposição-diálogo sobre Arte Contemporânea". *O Jornal*. 29 de Março de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

Gonçalves, Rui Mário

– "A propósito da Exposição-Diálogo na Gulbenkian. Reflexão crítica em relação ao nosso tempo" in *Diário de Notícias*. 15 de Junho de 1985. Hemeroteca Municipal de Lisboa.

Guimarães, Jorge

– "Exposição Europeia de Arte Contemporânea na Gulbenkian. Erros cometidos na selecção dos pintores portugueses". *Diário de Notícias*. 5 de Maio de 1985. Hemeroteca Municipal de Lisboa.

Lemos, José Valentim

– "Molière e La Claca". *Diário de Notícias*. 14 de Junho de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

Listopad, Jorge

– "Secos e molhados". *Diário de Notícias*. 20 de Junho de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

Melo, Alexandre; Pinharanda, João.

– "Arte Contemporânea: diálogos de percurso". *Jornal de Letras, Ano V n° 143*. 2-8 Abril 1985. Hemeroteca Municipal de Lisboa.

– "Arte portuguesa: percursos de diálogo". *Jornal de Letras, Ano V n° 144*. 9-15 Abril 1985. Hemeroteca Municipal de Lisboa.

Neto, Manuel

– "Teatre de la Claca na Fundação Gulbenkian. A visualização moderna de formas tradicionais". *Diário Popular*. 12 de Junho de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

Nisa, Paulo

– "A Europa na Fundação Gulbenkian". *Tempo*. 12 de Abril de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "O Teatre de la Caca na Gulbenkian". *Tempo*. 21 de Junho de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Wolf Vostell entre latinos". *Tempo*. 11 de Abril de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

Paradis, André

– "Une première a Lisbonne". *Vie des Arts, n° 120*, Setembro-Outono de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

Pessoa, Ana Maria

- "Exposição/Diálogo: avaliação final". *Jornal de Letras, Ano V nº 154*. 18-24 Junho de 1985. Hemeroteca Municipal de Lisboa.

Pinharanda, João

- "A especificidade nacional ou a afirmação individual". *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano V, nº 152, 4-10 Junho de 1985. Hemeroteca Municipal de Lisboa.
- "Portugal na Europa" in *Jornal de Letras, Ano V nº 143*. 2-8 de Abril de 1985. Hemeroteca Municipal de Lisboa.

Pomar, Alexandre

- "Do «Diálogo» ao confronto" in *Revista Expresso*, 3 de Agosto de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.
- "O tempo de ver" in *Expresso*. 5 de Abril de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.
- "Oito museus menos um". *Revista Expresso*. 20 de Março de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

Porfírio, José Luís

- "Arte moderna, e depois?". *Revista Expresso*. 11 de Maio de 1985. Hemeroteca Municipal de Lisboa.
- "«Exposição diálogo»: pré-visão". *Revista Expresso*. 20 de Março de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.
- "O panorama local e um desafio importado". *Revista Expresso*. 3 de Agosto de 1985. Hemeroteca Municipal de Lisboa.

Portugal, José Blanc

- "Barroco e contemporâneo". *Diário de Notícias*. 2 de Junho de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.
- "Maurice Kagel na exposição-diálogo". *Diário de Notícias*. 4 de Abril de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.
- "Wolf Vostell na Exposição-Diálogo". *Diário de Notícias*. 23 de Abril de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

Restany, Pierre

– "Exhibition-Dialogue on Contemporary Art". *Domus*. Junho de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta ACARTE00443.

Seabra, Augusto M

– "A vanguarda e depois...". *Revista Expresso*. 5 de Abril de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

Sousa, Antónia

– Entrevista a Azeredo Perdigão. *Diário de Notícias*. 28 de Março de 1985. Hemeroteca Municipal de Lisboa.

Suboti , Irina

– "«Diálogo em Lisboa. Grande Exposição de 8 Museus Europeus". *Politika*. 3 de Maio de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

S/a.

– "A partir de hoje e até Junho. Lisboa é a capital da arte contemporânea na Europa". *Diário de Lisboa*. 29 de Março de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "A partir de hoje na Gulbenkian. Arte contemporânea em exposição-diálogo". *O Dia*. 29 de Março de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "A partir de hoje na Gulbenkian. Arte contemporânea veio «dialogar» a Lisboa". *Correio da Manhã*. 29 de Março de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "A partir de terça-feira no Centro de Arte Moderna. Teatro, música e «performance» acompanham exposição-diálogo". *Diário de Notícias*. 21 de Março de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Arte Contemporânea". *O Jornal*. 29 de Março de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Arte Contemporânea de oito museus. Diálogo – Exposições do Conselho da Europa em novos moldes". *Neue Züricher Zeitung*. 2 de Abril de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Arte contemporânea terá primeira Exposição-Diálogo". *Êxito*. Arquivo Fundação



Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Balanço da Exposição-Diálogo". *Jornal de Letras*. 11 de Junho de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Cada uma das civilizações é marcada pelos seus artistas – foi acentuado na inauguração da I Exposição-Diálogo". *Diário de Notícias*. 29 de Março de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "CAM será diferente ao abrir em Julho". *Diário de Notícias*. 17 de Junho de 1985. Hemeroteca Municipal de Lisboa.

– "Centro de Arte Moderna edita catálogo da Exposição-Diálogo". *Diário de Notícias*. 22 de Abril de 1985. Hemeroteca Municipal de Lisboa.

– "Conceito de Exposição-Diálogo. Ilustrar a natureza da arte moderna". *O Dia*. 14 de Fevereiro de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Concerto de música do século XX. Oficina actua no CAM". *Diário de Notícias*. 25 de Maio de 1985. Hemeroteca Municipal de Lisboa.

– "Devido a trabalhos de montagem. Exposição-Diálogo europeia fecha museu de arte moderna". *A Capital*. 2 de Março de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Diálogo Paralelo". *Expresso*. 30 de Março de 1985. Hemeroteca Municipal de Lisboa.

– "Diálogo sobre Arte Contemporânea". *Expresso*. 5 de Abril de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "É hoje oficialmente inaugurado. Panorama sobre arte contemporânea reúne na Gulbenkian oito museus". *Diário de Notícias*. 29 de Março de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Exposição-Diálogo do Conselho da Europa. Galerias vão apresentar colectivas em paralelo com a mostra do CAM". *Diário de Notícias*. 22 de Março de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Exposição-Diálogo do Conselho da Europa na Gulbenkian. Oito museus da Europa reúnem em Lisboa os maiores nomes da arte contemporânea". *Diário de Lisboa*. 11 de Março de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Exposição-Diálogo do Conselho da Europa na Gulbenkian. Oito museus da Europa reúnem em Lisboa os maiores nomes da arte contemporânea". *Diário de Notícias*. 11 de Março de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Exposição inaugura-se dia 29 na Gulbenkian. Europa no caminho do diálogo sobre a

arte contemporânea". *O Dia*. 24 de Março de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "«Exposição-Diálogo» inaugurada na Gulbenkian com a presença de Eanes". *Diário de Lisboa*. Lisboa: Renascença Gráfica. 30 de Março de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "«Exposição-Diálogo» sobre Arte Contemporânea na Fundação Gulbenkian". *O Diário*. 29 de Março de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Exposição-Diálogo três meses na Gulbenkian. Música e «performances» animam arte contemporânea". *A Capital*. (s. data – anterior a 29 de Março). Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Exposição-Diálogo na Gulbenkian. Arte moderna e contemporânea na Europa". *A Tarde*. 28 de Março de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Integrado na exposição «Diálogo». Grupo de teatro catalão nos jardins da Gulbenkian". *Diário de Notícias*. 12 de Junho de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Iniciativa do Conselho da Europa – Gulbenkian. Arte contemporânea durante três meses em Lisboa. «Exposição-Diálogo» com 25 anos de tradição pela primeira vez em Portugal". *A Tarde*. 25 de Março de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "«Labirinto» na Gulbenkian". *Expresso*. 15 de Junho de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Mitologia da Catalunha. Teatro de «La Claca» é festa para os olhos". *Êxito*. 13 de Junho de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Mais de 45 mil viram a «Exposição-Diálogo»". *Diário de Notícias*. 13 de Junho de 1985. Hemeroteca Municipal de Lisboa.

– "Muitos projectos". *Jornal de Letras*. 1 de Janeiro de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Museum festival open met «Teaterlijke Dwaasheden»". *Vit*. 22 de Março de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Música de Vostell hoje no Centro de Arte Moderna". *Correio da Manhã*. 12 de Abril de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Na Fundação Calouste Gulbenkian. I Exposição-Diálogo encerra hoje". *Diário de*

*Notícias*. 16 de Junho de 1985. Hemeroteca Municipal de Lisboa.

– "Na Fundação Gulbenkian. «Performances» de Fernando Aguiar". *O Dia*. 11 de Maio de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Na Gulbenkian. 45 mil visitaram exposição". *Correio da Manhã*. 13 de Junho de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.– "Na Gulbenkian até finais de Junho. Viagem pela pintura moderna de oito museus da Europa". *Diário Popular*. 29 de Março de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Na Gulbenkian. «Performance» de Ulrike Rosenbach". *O Dia*. 8 de Junho de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Na Gulbenkian e Centro de Arte Moderna. Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea abre no dia 29". *Diário de Lisboa*. 23 de Março de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "«Night Sea Crossing» no CAM". *Diário de Notícias*. 31 de Maio de 1985. Hemeroteca Municipal de Lisboa.

– "No Centro de Arte Moderna. «Performances» de Fernando Aguiar". *Diário Popular*. 11 de Maio de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "No S. Luiz e no CAM. Duas companhias de dança em palcos de Lisboa" in *Diário Popular*. 15 de Abril de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "O corpo pintado como arte viva" in *O Dia*. 25 de Abril de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Orwell por Kagel". *Revista Expresso*, suplemento do *Expresso*. 30 de Março de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Percussões de Estrasburgo na Fundação Gulbenkian". *O Diário*. 13 de Maio de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "«Performance» no CAM. Relação entre arte e estrutura social". *O Dia*. 3 de Maio de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Performances". *Expresso*. 11 de Maio de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Programa intenso no fim-de-semana da Gulbenkian. Kagel, Jan Fabre e o colóquio «animam» a Exposição-Diálogo". *Diário de Notícias*. 30 de Março de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Sombras do Teatro". *Diário de Lisboa*. 11 de Abril de 1985. Arquivo Fundação

Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.

– "Teatre de la Claca (catalão) está na Gulbenkian para surpresa de quem o vê". *O Diário*. 13 de Junho de 1985. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta CAM00083.– "Wolf Vostell e Jack Helen Brut. Gulbenkian vai apresentar programa de «performances»". *Diário de Notícias*. 10 de Abril de 1985. Hemeroteca Municipal de Lisboa.

## 2. Estudos e obras de referência

Adorno, Theodor

– *Sobre a indústria da cultura*. Coimbra : Angelus Novus, 2003.

Agamben, Giorgio

– *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

Alberro, Alexander; Stimson, Blake

– *Institutional Critique: an anthology of artists' writings*. Cambridge: MIT Press, 2009.

Althusser, Louis Pierre

– "Ideology and Ideological State Apparatuses" in Althusser, L. P., *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Nova Iorque: Monthly Review Press, 2001, pp. 86 – 126.

Altshuler, Bruce

– (Ed.) *Exhibitions that made Art History. Vol. 1 From Salon to Biennial: 1863 – 1959*. Londres, Nova Iorque: Phaidon Press, 2008.

– (Ed.) *Exhibitions that made Art History. Vol. 2 Biennials and beyond: 1962 – 2002*. Londres, Nova Iorque: Phaidon Press, 2013.

Anderson, Benedict

– *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005 (1983)

Appadurai, Arjun

– “Theory in Anthropology: Center and Periphery”. *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 28, No. 2, (Abr., 1986), pp. 356-361.

Arendt, Hannah

– *Compreensão Política e outros ensaios*. Lisboa: Relógio d’Água, 2001.

Ash, Timothy Garton

– *Free World – A América, A Europa e o Futuro do Ocidente*. Lisboa: Alêtheia Editores, 2006.

Augé, Marc

– *Não-Lugares – Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: Letra Livre, 2012.

Aupetitallot, Yves; Lepdor, Catherine

– (Ed.) *Inside the sixties: g.p. 1.2.3* (catálogo). Lausanne: Musée cantonal des Beaux-Arts, 2002.

Ballester, José Maria

– (Dir.) *The Council of Europe and Cultural Heritage 1954-2000*. Estrasburgo: Council of Europe Publishing, 2001.

Barreto, António

– (Coord.) *Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquenta Anos 1956-2006*, vols. I, II, III. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

Barthes, Roland

– *Elementos de Semiologia*. Lisboa: Edições 70, 2007.

Bastianetto, Mário

– *História dos Europeus*. Coimbra: Arménio Amado – Editor, 1971.

Baudelaire, Charles

- *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.
- *O Pintor da Vida Moderna*. Lisboa: Vega, 2004.

Bauman, Zygmund

- *A Vida Fragmentada, Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*. Lisboa: Relógio d'Água, 2007.
- *Modernidade e Ambivalência*. Lisboa: Relógio d'Água, 2007.

Beloff, Max

- *Europe and the Europeans – an international discussion*. Londres: Chatto and Windus Ltd, 1957.

Belting, Hans

- *Art History after Modernism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

Benjamin, Walter

- "A obra de arte na era da sua possibilidade de reprodução técnica" in Barrento, João (Ed.), *Walter Benjamin – A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, pp. 207-241.
- *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

Bennett, Tony

- *The Birth of the Museum*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1995.

Berger, John

- *Ways of Seeing*. Londres: Penguin Books, 2008 (1972).

Berger, René

- *Discovery of Painting*. Londres: Thames and Hudson, 1963.
- *El Conocimiento de la Pintura – El arte de verla*. Barcelona: Editorial Noguer, 2002 (1963).
- *El Conocimiento de la Pintura – El arte de comprenderla*. Barcelona: Editorial Noguer, 2002 (1963).

- *El Conocimiento de la Pintura – El arte de apreciarla*. Barcelona: Editorial Noguer, 2002 (1963).
- "Preface" in *1er Salon International de Galeries-Pilotes: Artistes et Découvreurs de Notre Temps* (catálogo). Lausanne: Musée Cantonal des Beaux-Arts, 1963.
- "Preface" in *Secondième Salon International des Galeries-Pilotes* (catálogo). Lausanne: Musée Cantonal de Beaux-Arts, 1966.
- *La Mutation des Signes*. Paris: Éditions Denöel, 1972.
- *Art et Communication*. Bruxelas: Casterman, 1972.
- *Sur la route d'Abdère*. 1973. Disponível em: [Em linha, consultado a 19 de Dezembro de 2018]. <http://reneberger.hommereseau.ch/pdf/abdere.pdf>
- *La télé-fission : alerte à la télévision*. Tournai: Casterman, 1976.
- *L'effet des changements technologiques. En mutation, l'art, la ville, l'image, la culture, nous!*. Lausanne: Editions Pierre-Marcel Favre, 1983.
- *Major biennales of contemporary art as instruments of publicity and promotion. A working paper*. Paris: UNESCO – Division of Cultural Development and Artistic Creation, 1985.
- *L'origin du futur*. Mónaco: Éditions du Rocher, 1995.

Berstein, S., Milza, P.

- *História da Europa – do século XIX ao início do século XX*. Lisboa: Plátano Editora, 2007.

Bitsch, Marie-Thérèse

- *Histoire de la construction européenne*. Bruxelles: Editions Complexe, 2001.

Blumenberg, Hans

- *Work on Myth*. Cambridge, MA: MIT Press, 1985.

Bottici, Chiara

- "Myths of Europe: A Theoretical Approach". *Journal of Educational Media, Memory, and Society*, Volume 1, Issue 2 (Sep 2009). Nova Iorque, Oxford: Georg Eckert Institute for International Textbook Research – Berghan Journals, pp. 9-33.

Bottici, Chiara; Challand, Benoit

- "Rethinking Political Myth – The Clash of civilizations as a Self-Fulfilling Prophecy" in *European Journal of Social Theory* 9(3). Londres: Sage Publications, 2006, pp. 315-336.

Bourdieu, Pierre

- *La Distinction*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Editorial Presença, 1996 (1992).
- *The Field of Cultural Production*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1993.
- *Meditações Pascalianas*. Oeiras: Celta Editora, 1998.

Bourdieu, Pierre; Darbel, Alain

- *L'amour de l'art: les musées et leur public*. Paris: Minuit, 1966.

Bourdieu, Pierre; Passeron, Jean-Claude

- *Les Héritiers. Les Étudiants et la Culture*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1966.

Boorsma, Peter; Hemel, Annemoon; Wielen, Niki

- (Org.) *Privatization and Culture*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1998.

Bossuat, Gérard

- *Les Fondateurs de l'Europe*. Paris: Belin, 1994.

Braudel, Fernand

- "Histoire et Sciences sociales: La longue durée". *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 13<sup>e</sup> ano, n<sup>o</sup>. 4. Lyon: Persée, 1958, pp. 725-753.

Butler, Judith; Spivak, Gayatri

- *Quem Canta o Estado Nação?*. Lisboa: Edições Unipop, 2012.



Calligaro, Oriane; Patel, Kiran Klaus

– "The true 'EURESCO'? The Council of Europe, transnational networking and the emergence of European Community cultural policies, 1970-1990". *European Review of History: Revue Européenne d'Histoire*. Vol. 24, nº 3. Oxford: Routledge, pp. 399-422.

Cardoso, Luísa

– *História da Arte e Guerra Fria*. Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea. FCSH – NOVA, Novembro de 2012.

Carrier, David

– *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism*. Westport: Praeger Publishers, 2002.

Castells, Manuel

– *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura, Vol. I – A Sociedade em Rede*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

Chakrabarty, Dipesh

– *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

Challand, Benoit

– "European Identity and External Others in History Textbooks (1950-2005)". *Journal of Educational Media, Memory, and Society*. Vol. 1, nº 2 (Setembro 2009). Nova Iorque, Oxford: Georg Eckert Institute for International Textbook Research – Berghan Journals, pp. 315-336.

Chandler, John; Lippard, Lucy

– "The Dematerialization of Art". *Art International*, 12:2 (February 1968), pp. 31– 36.

Chevallier, Jean-Jacques; Guchet, Yves

– *As Grandes Obras Políticas de Maquiavel aos Nossos Dias*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2004.

Chin, Daryl

- “Multiculturalism and its masks: the art of identity politics”. *Performing Arts Journal*, vol. 14, nº1 (Jan. 1992), pp. 1-15.

Costa, Marta Nunes

- (Org.), *Democracia, mass media e esfera pública*. Famalicão: Húmus, 2012.

Crimp, Douglas

- "On the Museum's Ruins". *October*, Vol. 13 (Summer, 1980), pp. 41-57.

Cruz, M. Braga

- *Teorias Sociológicas – os fundadores e os clássicos*, vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

Debord, Guy

- *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Edições antipáticas, 2010 (1967).

Deely, John

- *Introdução à Semiótica: história e doutrina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

Deleuze, Gilles

- *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix

- *L'anti-Oedipe : capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit, 1972.
- *Mille plateaux : capitalisme et schizophrénie*. Paris : Minuit 1980.

Deleuze, Gilles; Parnet, Claire

- *Diálogos*. Lisboa: Relógio d'Água, 2004.

Derrida, Jacques

- *A Voz e o Fenómeno – introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Lisboa: Edições 70, 2012.

Duncan, Carol

– *Civilizing Rituals – inside the public art museums*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2004 (1995).

Foster, Hal

– *The Return of the Real*. Cambridge: MIT Press, 1996.

Foucault, Michel

– *Vigiar e Punir. História da Violência nas Prisões*. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

– *O Nascimento da Biopolítica*. Lisboa: Edições 70, 2010 (2004).

– *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Edições 70, 2005.

– *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

– *Segurança, território, população*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2008.

Freud, Sigmund

– *A Interpretação dos sonhos*. Lisboa: Relógio d'Água, 2009.

Fried, Michael

– "Art and Objecthood". *Artforum*, no. 10 (June 1967), pp. 12-23.

Gaddis, John Lewis

– *A Guerra Fria*. Lisboa: Edições 70, 2005.

Geary, Patrick Joseph

– *The Myth of Nations: the medieval origins of Europe*. New Jersey: Princeton University Press, 2003.

Gerbet, Pierre

– *La construction de l' Europe*. Paris: Imprimerie Nationale, 1983.

Gonçalves, Rui Mário

– *História da Arte em Portugal – De 1945 à Actualidade*. História da Arte em Portugal. Dir. Almeida, J.A.F., vol. 13. Lisboa: Alfa, 1988, pp. 173.

Grande, Nuno

- (Ed.) *30 anos Centro de Arte Moderna – Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.
- *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Gênese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*. Tese de Doutoramento em Arquitectura. DARQ/FCTUC, 2009.

Greenberg, Clement

- "American-type painting" in O'Brian, J. (Ed.), *The collected Essays and Criticism, vol. 3: affirmations and refusals, 1950-1956*. Chigaco: University of Chicago Press, 1993, pp. 217-236.

Grosjean, Etienne

- *40 Years of Cultural Cooperation 1954-1994*. Estrasburgo: Council of Europe Publishing, 1997.

Guarini, Elena Fasano

- "Center and Periphery". *The Journal of Modern History*, Vol. 67, Supplement, (Dec., 1995), pp. 74-96.

Habermas, Jürgen

- *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.
- *Técnica e Ciência como "Ideologia"*. Lisboa: Edições 70, 2006.

Hardt, Michael; Negri, Antonio

- *Empire*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- *Multitude*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- *Commonwealth*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

Hermet, Guy

- *História das Nações e do Nacionalismo na Europa*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

Hobsbawm, Eric

- *A Era dos Extremos*. Lisboa: Editorial Presença, 2012.

Hølleland, Herdis

– *The Bronze Age – the dawn of European civilisation?* Tese de Mestrado. Faculty of Humanities – University of Oslo, 2008. [Em linha, consultada a 19 de Dezembro de 2018]. Disponível em:

<https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/23200/MasterxixarkeologixxHerdisxHolleland.pdf?sequence=2>.

Hooper-Greenhill, Eilean

– *Museums and the Shaping of Knowledge*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2001.

Jameson, Fredric

– *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres: Verso 1991.

Jappe, Anselm

– *Guy Debord*. Lisboa: Antígona, 2008 (1992).

Jauss, Hans Robert

– *A literatura como provocação*. Lisboa: Vega, 2003.

Judt, Tony

– *Postwar: a History of Europe since 1945*. London: Pimlico, 2007.

Kaufmann, Thomas DaCosta

– *Toward a Geography of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

Krauss, Rosalind

– *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1986.

Lee, Pamela

– "«Ultramoderne»: Or, How George Kubler Stole the Time in Sixties". Grey Room, No. 2 (Winter, 2001), pp. 46-77.

LeWitt, Sol

– "Paragraphs on Conceptual Art". *Artforum*, No. 10 (June 1967), pp. 79–83.

Lippard, Lucy

– *Six Years: The Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973.

Lipovetsky, Gilles

– *A Era do Vazio, ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1989.

Lipovetsky, Gille; Serroy, Jean

– *L'Écran Global, Culture-Médias et cinéma à l'âge hypermoderne*. Paris: Éditions du Seuil, 2007.

Lukács, Georg

– *História e Consciência de Classe*. 1923. [Em linha, consultado a 17 de Fevereiro de 2014]. Disponível em <https://www.marxists.org/archive/lukacs/works/history/index.htm>.

Lyotard, Jean-François

– *A Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 2008.

Malraux, André

– *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2011 (1965).

Manacorda, Francesco

– "The missing history of curating [entrevista de Francesco Manacorda a Bruce Altshuler]". *Manifesta Journal*, nº 6, Outono/Inverno 2005.

Marchand, Bruno

– "Do CAM no horizonte da Europa". *L+Arte*, No. 47 (Abril, 2008), pp. 62-65.

Mcluhan, Marshall

– *Understanding Media, the Extensions of Man*. Londres: MIT Press, 2001.

– *Compreender-me, Conferências e Entrevistas*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2009.

Moulin, Raymonde

– *Les Aides publiques à la création dans les arts plastiques*. Estrasburgo: Conselho da Europa, 1976.

Nouschi, Marc

– *Em Busca da Europa*. Lisboa: Piaget, 1996.

Perry, Rachel

– "Immutable Mobiles: UNESCO's Archives of Colour Reproductions". *The Art Bulletin*, vol. 99, No. 2, 2017. Londres: Taylor and Francis, pp. 166-185.

Pinharanda, João

– "Anos 80: «a idade da prata»" in Pereira, P. (Dir.), *História da Arte Portuguesa – O Declínio das Vanguardas*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.

Pinto, António Costa; Teixeira, Nuno Severiano

– *Southern Europe and the making of the European Union, 1945-1980s*. Nova Iorque: Social Science Monographs, Boulder, 2002.

Pratt, Andy

– "The state of the cultural economy: the rise of the cultural economy and the challenges to cultural policy making" in *The Urgency of Theory*. Manchester: Carcanet Press/Gulbenkian Foundation, 2007.

Preziosi, Donald

– "Collecting/Museum" in Nelson, Robert S.; Shiff, Richard (Ed.). *Critical Terms for Art History*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 2003 (1996).

– *In the aftermath of art: ethics, aesthetics and politics*. Nova Iorque: Routledge, 2006.

Rancière, Jacques

– *A Partilha do Sensível*. Porto: Dafne Editora, 2010.

Rattemeyer, Christian

– "Op Losse Schroeven: Tentative connections" in Cherix, C., *In & Out of Amsterdam: travels in conceptual Art, 1960 – 1976* (catálogo). Nova Iorque: MoMa, 2009.

Ribeiro, António Pinto

– "Arte" in Barreto, António (Coord.) *Fundação Calouste Gulbenkian: Cinquenta Anos 1956-2006*, vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

Richard, Nelly

– "Postmodern Disalignments and Realignments of the Center/Periphery". *Art Journal*, Vol. 51, No. 4, Latin American Art, (1992), pp. 57-59.

Ricoeur, Paul

– *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1987.

Rousseau, Jean-Jacques

– *The Social Contract*. Middlesex: Penguin, 1983.

Sciortino, Cassandra; Topi , Martina

– (Ed.) *Cultural Diplomacy and Cultural Imperialism*. Berna: Peter Lang, 2012.

Silva, Gabriela Toledo,

– "UNESCO monographs in the making of cultural policy" in *Cadernos Gestão Pública e Cidadania*, v. 21, n. 70, Dezembro 2016. [Em linha, consultado a 18 de Fevereiro de 2019]. Disponível em:

<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/cgpc/article/view/64441>.

Sloterdijk, Peter

– *A mobilização infinita, para uma crítica da cinética política*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

Steiner, George

– *A Ideia de Europa*. (3ª edição) Lisboa: Gradiva, 2006.



Teixeira, Mariana Roquette

– “Avô – um pioneiro como nós”. *A redefinição do papel do "ausstellungsmacher" por Harald Szeeman*. Dissertação de Mestrado em Museologia. FCSH-UNL, 2011.

Tocqueville, Alexis

– *Da Democracia na América*. Estoril: Príncípia Editora, 2007.

Traverso, Enzo

– *O passado, modos de usar*. Lisboa: Edições Unipop, 2012.

Vieira, Ana Bigotte

– *No Aleph: para um olhar sobre Serviço ACARTE da Fundação Calouste Gulbenkian entre 1984 e 1989*. Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação. FCSH-NOVA, 2016.

Vlachou, Foteini

– "Why Spatial? Time and the Periphery". *Visual Resources*, 32:1-2, 2016, pp. 9-24.

Wallerstein, Immanuel

– *Historical Capitalism*. Nova Iorque: Verso Books, 1996.

Wassenberg, Birte

– *History of the Council of Europe*. Strasbourg: Council of Europe Publishing, 2013

Weber, Max

– "Conceitos fundamentais de Sociologia" in Cruz, M. Braga. *Teorias Sociológicas – I Volume: Os Fundadores e os Clássicos* (6ª edição). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

Wood, Paul

– "Commodity" in Nelson, R. S.; Shiff, R. (ed.), *Critical Terms of Art History*. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1996, pp. 391-392.

## XML

- (Org.) *Parliament*. Amesterdão: XML, Amsterdam, 2016.

## Zizek, Slavoj

- *Elogio da Intolerância*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.
- *A Monstruosidade de Cristo*. Lisboa: Relógio d'Água, 2008.

## Zorgbibe, Charles

- *Histoire de la construction européenne*. Paris: PUF, 1997.

## S/a.

- "One Thousand Years of European Art ". *Europe Today*, nº4, Dezembro de 1962. Estrasburgo: Directorate of Information – Council of Europe.
- *European Movement and the Council of Europe*. Londres: European Movement – Hutchinson & Co., 1949.
- *L'Union de l'Europe: ses Progrés, ses Problèmes, ses Perspectives, sa Place dans le Monde Occidental*. Estrasburgo: Conseil de l'Europe, 1951.

## V/a

- *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- *Art since 1900 – Modernism, Antimodernism and Postmodernism*. Londres: Thames & Hudson, 2004.
- *A Política dos Muitos. Povo, Classes, Multidão*. Lisboa: Tinta da China, 2010.
- *Charlemagne. Oeuvre, Rayonnement et Survivances* (catálogo). Düsseldorf: Schwann, 1965.
- *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2010.
- *L'art Roman – Catalogue* (catálogo). Barcelona: Gráfica Bachs, 1961.
- Unipop (Org.) *Pensamento Crítico Contemporâneo*. Lisboa: Edições 70.
- [Em linha, consultado a 5 de Novembro de 2018]. Disponível em: <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/manipulate-the-critic/>

## **Anexo 1**

### **Programa da *Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa\****

#### MARÇO

QUINTA-FEIRA, 28

Centro de Arte Moderna

Sala Polivalente

11.30 horas – Conferência de Imprensa  
Seguida de bufete

Centro de Arte Moderna

18.00 horas – Pré –vernissage  
Participantes do CIMAM, Directores dos Museus, Altos Funcionários dos Ministérios, Artistas, etc.

Fundação Calouste Gulbenkian

Inauguração da Exposição

Museu Calouste Gulbenkian

Centro de Arte Moderna

Sala Polivalente

21.30 horas – Teatro de Sombras [Linha do Horizonte]

SEXTA-FEIRA, 29

Auditório 3

09.30 horas – Colóquio para profissionais  
Moderador: René Berger  
Mesa: Directores de oito Museus participantes, Fundação Calouste Gulbenkian, Conselho da Europa e representante do CIMAM.

14.30 horas – Continuação do Colóquio

Programa

- 1 – Breve síntese por René Berger
- 2 – Intervenção dos oito directores e de Madalena Azeredo Perdigão
- 3 – Discussão sobre critérios de escolha dos artistas e das performances
- 4 – Resultados dos Questionários (Estatuto, créditos e política artística)
- 5 – Relações entre os Museus e Instituições, os Coleccionadores, os meios de comunicação social, etc.
- 6 – Sugestões práticas (transporte das obras de arte, seguros, alfândega)

Centro de Arte Moderna

18.00 horas – Inauguração oficial por sua excelência o Presidente da República

Alocuções breves de:

- 1 – Presidente da Fundação Calouste Gulbenkian
- 2 – René Berger, Delegado da Comissão Organizadora
- 3 – Secretário-Geral Adjunto do Conselho da Europa

21.30 horas – Mauricio Kagel  
Acústica

SÁBADO, 30

Centro de Arte Moderna

10.00 horas – Abertura da Exposição ao público

Auditório 2

15.00 horas – Colóquio público

Moderadores : Madalena Azeredo Perdigão

Mesa: René Berger, José-Augusto França, José Luís Porfírio, Rui Mário Gonçalves, Maurício Kagel, Lourdes de Castro e Jan Fabre

Programa

- 1 – Problemática da Exposição, por René Berger
- 2 – A procura de identidade cultural, por José-Augusto França
- 3 – A arte moderna e depois?, por José Luís Porfírio
- 4 – Situação da arte moderna em Portugal, por Rui Mário Gonçalves

Centro de Arte Moderna

Sala Polivalente

21.30 horas – Mauricio Kagel  
Orwell

ABRIL

SEGUNDA-FEIRA, 1

18.30 horas – Companhia Jan Fabre

1º Espectáculo [O Poder da Loucura Teatral]

TERÇA-FEIRA, 2

18.30 horas – Companhia Jan Fabre

2º Espectáculo [O Poder da Loucura Teatral]

SEXTA-FEIRA, 12

18.30 horas – Mesa redonda

Moderador:

Mesa: Wolf Vostell [José Ernesto de Sousa, João Vieira e Fernando Aguiar]

Tema: As performances em questão

21.30 horas – 1ª Performance: Wolf Vostell [O Jardim das Delícias]

SÁBADO, 13

18.30 horas – 2ª Performance: Wolf Vostell [Concerto Fluxus]

SEXTA-FEIRA, 19

21.30 horas – Companhia Jack Helen Brut

1º Espectáculo [Light Copy]

SÁBADO, 20

15.30 horas – Companhia Jack Helen Brut

2º Espectáculo [Illumination]

SEXTA-FEIRA, 26

[s/ indicação] 1ª Performance: Carlos Gordilho [Interior Maldito]

SÁBADO, 27

[s/ indicação] 2ª Performance: Carlos Gordilho [Desencanto do Dia Claro]

MAIO

SEXTA-FEIRA, 3

[s/ indicação] 1ª Performance: Stuart Brisley [Em Direcção à Zona Intermédia]

SÁBADO, 4

[s/ indicação]     2ª Performance: Stuart Brisley [Em Direcção à Zona Intermédia]

SEXTA-FEIRA, 10

18.30 horas –     Mesa redonda

Moderador : Fernando Azevedo

Tema: A Exposição-Diálogo em questão

Intervenções da crítica, da imprensa, rádio, televisão e público

SÁBADO, 11

18.30 horas –     Performance: Fernando Aguiar [Ensaio para uma Interação da Escrita]

SÁBADO, 18

18.30 horas –     Concerto

Les Percussions de Strasbourg

DOMINGO, 26

17.00 horas –     Concerto

Oficina Musical

SEXTA-FEIRA, 31

15.00 horas –     Performance: Marina Abramovi / Ulay [Nightsea Crossing]

JUNHO

SEXTA-FEIRA, 7

[s/ indicação]     1ª Performance: Ulrike Rosenbach [A Rapariga Continua a Crescer]

SÁBADO, 8

[s/ indicação]     2ª Performance: Ulrike Rosenbach [A Rapariga Continua a Crescer]

SEGUNDA-FEIRA, 10

a

DOMINGO, 16

[s/ indicação] Teatro de La Claca [Accións, Festa, Antologia e Labirinto]

SÁBADO, 15

10.00 horas – Colóquio para profissionais  
Moderador: René Berger  
Mesa: Directores de Museus, Conselho da Europa, Fundação Calouste Gulbenkian  
Tema: Balanço da Exposição-Diálogo.  
A escolha das obras de arte, as “performances”, o catálogo

15.00 horas – Encontro com o público

\* Este documento replica o programa consultado no Arquivo da Fundação Calouste Gulbenkian, a que se adicionou entre parêntesis rectos informação em falta. Cf. Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Pasta SEM 000317. [s/r] Programa da *Exposição-Diálogo*.

## **Anexo 2**

### **Lista de obras expostas por museu\***

#### **Museum Moderner Kunst, Viena, Áustria**

**A. R. Penck**

*Untitled*, 1973-1974.

Acrílico sobre tela, 285 x 285 cm.

*Untitled*, 1974.

Óleo sobre tela, 4 peças de 150 x 150 cm.

**Arnulf Rainer**

*Cross*, 1956-1982.

Óleo sobre tela, 136 x 90 cm.

*Violet Overpainting*, 1961.

Óleo sobre tela, 200 x 70 cm.

**Cy Twombly**

*Untitled*, 1968.

Óleo e acrílico sobre tela, 175 x 218 cm.

**Georg Baselitz**

*6 Doors*, 1976-1977.

Óleo sobre tela, 6 telas de 250 x 70 cm.

**Gilbert & George**

*Dead Boards N° 6*, 1976.

16 fotografias, cada 59 x 49 cm.

**Heinz Cibulka**

*From the Portfolio: Wedding*, 1980.

Fotografia, 50 x 65 cm.

**Hermann Nitsch**

*Chasuble from 7th Abcreation Game*, 1970.

Casula com sangue, 120 x 70 cm.



*Untitled*, 1968.  
Colagem, 105 x 80 cm.

*Untitled*, 1975.  
Óleo sobre tela, 190 x 297 cm.

### Hubert Schmalix

*Friends - Centrifugal*, 1980.  
Latex sobre tela, 200 x 200 cm.

*Friends - Off the Same Block*, 1980.  
Latex sobre tela, 200 x 200 cm.

### Jasper Johns

*Target*, 1967-1969.  
Óleo sobre tela, 152 x 152 cm.

### Jean Tinguely

*Meta - Harmonie*, 1978.  
Materiais diversos, 290 x 600 x 150 cm.

### Maria Lassnig

*Creation of Eve*, 1962-1963  
Óleo sobre tela, 97 x 146 cm.

*Learning to Fly*, 1976.  
Óleo sobre tela, 177,5 x 127 cm.

*Reclining Woman*, 1960.  
Óleo sobre tela, 130 x 195 cm.

### Malcolm Morley

*Central Park*, 1970.  
Óleo sobre tela, 183 x 183 cm.

*Train Wreck*, 1976.  
Óleo sobre tela, 152 x 5 x 224 cm.

### Mario Merz

*Lightning Strikes the Field*, 1968.  
Palha e néon, 160 x 50 x 50 cm.

## Mimmo Paladino

*Island*, 1980.

Pedra, madeira e ferro, 300 x 30 x 20 cm.

## Nam June Paik

*Primeval Music*, 1961.

Materiais diversos, 52 x 92 x 68 cm.

*Zen for TV*, 1963-1975.

Materiais diversos, 67 x 49 x 40 cm.

*Zen for Walking*, 1961.

Materiais diversos, 10 x 90 x 15 cm.

## Oswald Oberhuber

*Biography*, 1973.

Técnica mista sobre pano, 480 x 1426 cm.

## Robert Rauschenberg

*Diplomat*, 1960.

Assemblage e óleo sobre tela, 125 x 67 cm.

## Rudolf Schwarzkogler

*Untitled*, c. 1965.

Lápis, caneta de feltro sobre papel, 29 x 21 cm.

*Untitled*, c. 1965.

Tinta sobre papel, 29 x 21 cm.

*Wedding*, 1965.

Colagem, 35 x 70 cm.

## Museum van Hedendaagse Kunst, Gante, Bélgica

### Bernd Lohaus

*2 Colages*, 1975.

Saco de papel, papel e fita adesiva, 106 x 81 cm.

*Between / As / Against / For*, 1977.

Madeira e giz, 4 peças de 28 x 90 x 25 cm.

## Bruce Nauman

*Diamond Mind Circle of Tears All Fallen Around Me*, 1975.

Arenito, 6 peças de 38 x 38 x 38 cm.

*Drawings for Cast Iron Sculpture, Square to Circle to Triangle, Model for Tunnel*, 1981.

Carvão, giz, papel sobre pano, 3 peças de 98 x 127 cm.

## Carl Andre

*Sixty-Seventh Copper Cardinal*, 1974.

Cobre, 67 x (50 x 50 x 0,50) cm.

## Gilbert & George

*19 Part Photo-Piece*, 1971.

19 fotografias, cada 25,5 x 40,4 cm.

## Gerhard Richter

*Pyramid*, 1966.

Óleo sobre tela, 190 x 240 cm.

## Giulio Paolini

*Caryatide*, 1979.

Papel, lápis, reproduções, gesso, papel: 160 x 90 cm, pilar: 181 x 25 x 25 cm.

*Parnassus*, 1978.

Lápis sobre tela, fragmentos de tijolos, 160 x 242 cm.

## Jan Dibbets

*Film with Flowers – Vertical*, 1972.

Fotografias em alumínio, 193 x 178 cm.

## Jan Vercruysse

*Untitled*, 1979.

Impressão única de 4 fotografias, 46 x 61 cm, 37,5 x 37,5 cm, 37 x 45 cm, 28,5 x 22 cm.

## Jannis Kounellis

*Untitled*, 1974.

Instalação de lamparina, tela e violoncelo, 30 / 200 x 200 / 150 cm.

*Untitled*, 1980.

Instalação de pedra, paleta e restos de fuligem, 260 x 66 x 35 cm.

## Joseph Beuys

*Economic Values*, 1980.

Utensílios e comestíveis da República Democrática da Alemanha sobre prateleiras de metal, 300 x 400 x 265 cm.

## Luciano Fabro

*Attaccapanni*, 1979.

Pigmento sobre tela, bronze, 171 x 101 cm.

*Bowls*, 1975.

Mesa de madeira, taças de vidro, vidro, linho, água, mesa, 75 x 100 x 800 cm.

## Marcel Broodthaers

*289 Eggshells*, 1966.

Colagem com cascas de ovo sobre madeira pintada, 200 x 100 cm.

*Petrus*, 1973.

Óleo sobre tela, 85 x 100 cm.

*Regency Mirror*, 1973.

Espelho com moldura, 142 x 77,3 x 52 cm.

## Mario Merz

*The Buildings are Circling Around Us or We are Circling Around the Buildings*, 1979.

Técnicas variadas, 360 x 370 x 400 cm.

## Michael Buthe

*Baptistry with Daddy and Mommy*, 1983-1984.

Capela: Cera e ouro sobre madeira, 150 x 150 x 150 cm. Pai: Madeira, ferro e materiais diversos, 348 x 215 cm. Mãe: Madeira, ferro e materiais diversos, 242 x 215 cm.

## Panamarenko

*Delta Aircraft P-1*, 1975.

Alumínio, madeira, 20 motores, 65 x 495 x 260 cm.

## Richard Long

*Driftwood Line*, 1977.

172 peças de madeira, 144 x 1265 cm.

## Roger Raveel

*Backyard with Dove*, 1962-1963.

Tinta e lápis sobre papel, 122 x 162 cm e 2 peças de 122 x 90 cm.

*Illusion Group*, 1965.

Óleo sobre tela e espelho, 2 figuras de 185 x 80 x 80 cm e 182 x 70 x 70 cm e 1 espelho de 175 x 139 x 40 cm.

*Memory of my Mother's Deathbed*, 1965.

Óleo sobre tela e madeira, 161 x 212 cm.

### Royden Rabinowitch

*Seven Left Limits Added to a Developed Six Manifold*, 1983.

Aço soprado, 6 x 223 x 157 cm.

*The Universal Plumbob*, 1963.

Aço, 23 x 15 cm.

### Ulrich Rückriem

*Double Piece*, 1977.

Duas peças de granito, c. 30 x 140 x 180 e c. 30 x 150 x 200 cm.

## **Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlim, República Federal da Alemanha**

### A. R. Penck

*Ten-den-cies 1*, 1983.

Óleo sobre tela, 260 x 350 cm.

*The Emigrant's Future*, 1983.

Óleo sobre tela, 260 x 350 cm.

### Anne e Patrick Poirier

*The Great Library After the Fire*, 1975-1977.

Madeira e carvão, 60 x 660 x 400 cm.

### Edward Kienholz

*Volksempfänger*, 1975-1977.

Objectos encontrados, bronze e materiais diversos, s/ dimensões.

### Elsworth Kelly

*Grey Panels*, 1976.

Acrílico sobre tela, 175 x 450 cm.

## Franz Gertsch

*Barbara and Gaby 3/74*, 1974.

Acrílico sobre algodão, 270 x 240 cm.

## Frank Stella

*Sanbornville I*, 1966.

Tinta fluorescente sobre tela, 371 x 264 x 10 cm.

## Franz Erhard Walter

*Large Cloth Book*, 1969.

Algodão, 26 x 124 x 2005 cm.

## Gerhard Richter

*Curtain III (light)*, 1965.

Óleo sobre tela, 200 x 195 cm.

*Sea/Sea*, 1970.

Óleo sobre tela, 200 cm x 200 cm.

## Georg Baselitz

*Bearing the Cross*, 1983.

Óleo sobre tela, 314 x 210 cm.

## Joseph Beuys

*Directed Forces*, 1974-1975.

Ardósias, giz, cavalete, bengala, mesa iluminada, c. 15,5 x 6,5 m.

## Klaus Rinke

*Mutation*, 1970.

Série de 112 fotografias, cada 59,3 x 42,8 cm.

## Nikolaus Lang

*Bequest for Mrs. G, Food and Religious Shrine*, 1981-1982.

Materiais diversos, c. 700 x 700 cm.

## Richard Long

*Sandstone Circle*, 1977.

215 pedras, Ø 200 cm.

## Richard Serra

*2nd Rectangle to the Floor*, 1977.

Pastel sobre tela, 286,5 x 322 cm.

*V + 5, to Michael Heizer*, 1969-1979.

4 chapas de aço de 132 x 132 x 2 cm, 1 rolo de aço de Ø 10 cm.

## Sol LeWitt

*Modular Cube*, 1970.

Esmalte sobre aço, 160 x 365 x 450 cm.

## Wolf Vostell

*Electronic Décoll/age Happening Space*, 1968-1982.

Vidro, aparelhos de televisão, circuitos electrónicos, motores, objectos diversos, 700 x 1500 cm.

## Yves Klein

*IKB 49*, 1960.

Pigmento sobre tela sobre madeira, 195 x 140 cm.

## Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Itália

### Alberto Burri

*Cretto C 1*, 1975.

Zinco oxidado, vinavil, 171 x 151 cm.

*Grande Cellotex A 5*, 1980.

Cellotex e vinavil, 250 x 375 cm.

*Nero Cretto C 5*, 1975.

Terra sintética, acrílico, vinavil, 171 x 151 cm.

### Cy Twombly

*Second Voyage to Italy (The Fall of Hyperion)*, 1962.

Acrílico, lápis, pastel e óleo sobre tela, 264 x 300 cm.

### Emilio Vedova

*Compression Series 8*, 1981.

Pintura sobre tela, 272 x 272 cm.

*Impinging Situations* [da série], 1959.

Óleo sobre tela, 275 x 270 cm.

*Red 1983 I*, 1983.

Pintura sobre tela, 265 x 200 cm.

## Fausto Melotti

*Counterpoint II*, 1969.  
Aço inoxidável, 75 x 113 x 35 cm.

*Pride*, 1971.  
Aço inoxidável, h. 190 cm.

*Two Curves*, 1974.  
Aço inoxidável, 132 x 66 x 63 cm.

## Jannis Kounellis

*Z 44*, 1960.  
Esmalte sobre tela, 100 x 200 cm.

## Lucio Fontana

*Spatial Conception*, 1957.  
Materiais diversos, óleo e massa de vidro moído, 130 x 96 cm.

*Spatial Conception - Expectancy*, 1959.  
Tela branca com cores, 91 x 73,5 cm.

*Spatial Conception*, 1959.  
Anilina sobre tela, 200 x 200 cm.

## Piero Manzoni

*Achromatic*, 1961.  
Lã de algodão, 30,5 x 38 cm.

*Achromatic*, 1962-1963.  
Polistireno, 41 x 31 cm.

*White*, 1958.  
Argila sobre papel, 131 x 163,5 cm.

## Pino Pascali

*Dinosaur Reconstruction*, 1966.  
16 elementos de tela estirada sobre madeira, 99 x 60 x 70 cm.

*Reclining Dinosaur*, 1966-1967.  
Tela estirada sobre madeira, 137 x 263 x 114 cm.

*The Bow of Ulysses*, 1968.  
Lã de aço sobre madeira, 350 x 200 x 53 cm.



## Museum Boymans-van Beuningen, Roterdão, Holanda

### Andy Warhol

*The Kiss (Bela Lugosi)*, 1963.  
Serigrafia sobre tela, 210 x 540 cm.

### Anselm Kiefer

*Notung*, 1973.  
Óleo, giz, colagem sobre tela, 300 x 432 cm.

*To the Unknown Painter*, 1982.  
Óleo, palha, linóleo sobre tela, 280 x 340 cm.

### Bruce Nauman

*Double Steel Cage Piece*, 1974.  
Aço, 2 peças: 184 cm x 454 x 343 cm e 215 x 520 x 392,5 cm.

*Studio Piece*, 1979.  
Madeira, gesso, 90 x 420 x 300 cm.

### David Salle

*The Greenish-Brown Uniform*, 1984.  
Óleo, acrílico e madeira sobre tela, 305 x 214 cm.

### Enzo Cuchi

*On Man's Earth*, 1980.  
Giz sobre papel, 180 x 222 cm.

*The Saint of the Mountains*, 1980.  
Giz sobre papel, 180 x 288 cm.

### Francesco Clemente

*Self-portrait*, 1979.  
Tinta e aguarela sobre papel sobre tela, 330 x 225 cm.

*Two Painters*, 1980.  
Lápis, gouache e aguarela sobre papel sobre tela, 179 x 222 cm.

*Yes Yes No No*, 1979.  
Tinta e aguarela sobre papel sobre tela, 202 x 420,5 cm.

### Frank Stella

*Marsamxett Harbour (A 1)*, 1983.  
Alumínio e aço, 288 x 297 x 89 cm.

## Ger van Elk

*Adieu Painting*, 1975.

Acrílico e fotografia colorida, 188 x 105 cm.

*Dutch Grey*, 1984.

Vernis e cor sobre fotografia a p/b, 75,5 x 180,5 x 16,5 cm.

*Olympic Sportive*, 1980

Fotografia a cores, acrílico sobre tela, cordas de borracha, 290 x 333 x 100 cm.

*Rainbow Babies*, 1980.

Fotografia a cores, acrílico sobre tela, 100 x 290 cm.

## Hanne Darboven

*00/99 I – 100*, 1970.

Lápis sobre papel (200 desenhos em 20 molduras), 150 x 860 cm.

## Jan Dibbets

*Sea Horizon Left/Right/Diagonal*, 1971.

Fotografias a cores sobre painel de madeira (2 painéis), 179,5 x 357 cm.

## Julian Schnabel

*Abstract Painting*, 1980.

Veludo, 228,5 x 213,5 cm.

*Abstract Painting (from the huge wall symbolizing fate's inaccessibility)*, 1980.

Óleo sobre veludo, 228,5 x 213 cm.

## Keith Haring

*Untitled*, 1982.

Tinta vinil sobre tela vinil, 377 x 368 cm.

## Mimmo Paladino

*Untitled*, 1980.

Papel maché, areia, cola e acrílico sobre tela, 4 peças de c. 213,5 x 153 cm.

## Sandro Chia

*Fear in the Forest*, 1978.

Acrílico e óleo sobre tela, 120 x 90 cm.

*It's Beautiful When the Pyrotechnician Goes Up With His Own Fire*, 1979-1980.

Óleo sobre tela, 220 x 202 cm.

*Tock! Flashes a Stupid Kick*, 1979.

Óleo e giz sobre tela, 200 x 139,5 cm.

## Sigmar Polke

*Anybody Can Say That*, 1982.

Tinta e verniz sobre tela, 260 x 220 cm.

*That's How It's Always Been*, 1982.

Tinta e verniz sobre tela, 260 x 200 cm.

*We Never Did It this Way*, 1982.

Tinta e verniz sobre tela, 260 x 200 cm.

## Walter de Maria

*A Computer Will Solve Every Problem in the World / 3 - 12 Polygon*, 1984.

Aço, 75 peças de 31 kg e 100 cm de comprimento dispostas em trapézio de 19 x 12 x 3 m.

## Sonja Henie-Niels Onstad Foundations, Høvikodden/Oslo, Noruega

### Asger Jorn

*The Asger Jorn Donation*, 1968-1972.

Quatro de cinquenta desenhos em aguarela, s/ dimensões.

### Bård Breivik

*Black Judgement*, 1981.

Materiais diversos, madeira e filamentos de escova, 208 x 38,5 x 8 cm.

*Black Narrow Night*, 1981.

Materiais diversos, madeira e filamentos de escova, 210 x 10 x 5 cm.

*Deutschland*, 1981.

Materiais diversos, madeira e filamentos de escova, 210 x 60 x 10 cm.

*Nippon*, 1981.

Materiais diversos, madeira e filamentos de escova, 210 x 60 x 10 cm.

*Thira*, 1981.

Materiais diversos, madeira e filamentos de escova, 210 x 60 x 10 cm.

### Jacob Weidemann

*Aurora Borealis*, 1984.

Óleo sobre tela, 3 painéis de 235 x 300 cm.

### Jan Groth

*Four Drawings, Untitled*, 1984.

Giz sobre papel, 4 desenhos, cada 62,5 x 88 cm.

*Sign*, 1972.  
Gobelin, 220 x 280 cm.

*Sign*, 1983-1984.  
gobelin, 240 x 395 cm.  
Jean Dubuffet

*Route Nationale*, 1956.  
Óleo sobre tela, 114 x 146 cm.

## Marianne Heske

*Picturesque Voyage to the Norwegian Alps*, 1984.  
5 pinturas de computador, acrílico sobre tela, cada 250 x 170 cm.

## Mark Boyle

*Sand and Bricks Study, London Series*, 1970.  
Tijolos e areia sobre fibra de vidro, 183 x 183 cm.

*Study of Sandstone Paving Stones, Pavement Yard Series*, 1977-1982.  
Pedra e terra em fibra de vidro, 183 x 183 cm.

*Thaw Series*, 1972.  
Cinco peças, fibra de vidro, cada peça com c. 100 x 100 cm.

## Per Kirkeby

*Byzantine*, 1983.  
Óleo sobre tela, 200 x 90 cm.

*Untitled*, 1980.  
Óleo sobre tela, 202,5 x 285 cm.

*Vibeke in a Landscape*, 1983.  
Óleo sobre tela, 200 x 130 cm.

## Pierre Soulages

*Painting*, 1962.  
Óleo sobre tela, 265 x 200 cm.

*Painting*, 1963.  
Óleo sobre tela, 202 x 143 cm.

## Tom Sandberg

*Andrej Nebb*, 1984.  
Fotografia, s/ dimensões.

*Christo*, 1984.  
Fotografia, s/ dimensões.

*Detail Street Oslo*, 1983.

Fotografia, s/ dimensões.

*From Mauricio Kagel's Ex-position*, 1978. (a)

Fotografia, 70 x 100 cm.

*From Mauricio Kagel's Ex-position*, 1978. (b)

Fotografia, 70 x 100 cm.

*Man Walking London*, 1981.

Fotografia, s/ dimensões.

## **Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal**

**Ângelo de Sousa**

*Painting - April*, 1966.

Lápis de cera e gouache sobre platex, 99,5 x 69 cm.

*Painting*, 1973-1974.

Acrílico sobre tela, 170 x 200 cm.

*Painting*, 1974-1975

Acrílico sobre tela, 199 x 170 cm.

*Yellow*, 1973-1974.

Acrílico sobre tela, 170 x 200 cm.

**Costa Pinheiro**

*Fernando Pessoa - Heteronymos*, 1978.

Óleo sobre tela, 150 x 200 cm.

*The Painter Himself in His Poetic Space*, 1980.

Óleo sobre tela, 176 x 124,5 cm.

*Natural Poetic Space*, 1983.

Óleo sobre tela, 100,5 x 200 cm.

**Jorge Martins**

*Pintura*, 1983.

137,5 x 137 cm.

*Untitled*, 1979.

Lápis sobre papel, 28,5 x 49,5 cm.

*Untitled*, 1979.

Lápis sobre papel, 45,5 x 36,5 cm.

## Júlio Pomar

*Gaming Table*, 1969-1970.

Óleo sobre tela, 161 x 197 cm.

*Odalisque, Slave Woman*, 1969.

Acrílico sobre tela, 157,5 x 184 cm.

*Turkish Bath*, 1971.

Acrílico sobre tela, 161 x 130 cm.

## Lourdes Castro

*Reclining Shadow of Umberto Spínola*, 1971.

Lenços de linho bordado à mão, 293 x 171,8 cm.

*Sombra de Christa Maar*, 1968.

Plexiglass, 100,5 x 80 x 4,5 cm.

*The Shadow of the Avocado Tree*, 1976.

Lápis sobre papel, 76 x 56,5 cm.

*Typewriter*, 1965.

Acrílico pintado, 71 x 116 cm.

## Paula Rego

*Manifest for a Lost Cause*, 1965.

Óleo e colagem sobre tela, 183 x 152 cm.

*Portuguese Folktales: The Three Golden Heads*, 1975.

Gouache sobre papel, 70 x 50,2 cm.

*Portuguese Folktales: The Two Neighbours*, 1975.

Gouache sobre papel, 70 x 50 cm.

*Portuguese Folktales: White Flower - Bathing Doves*, 1974.

Gouache sobre papel, 70 x 50 cm.

*Portuguese Folktales: White Flower - The Devil and His Wife in Bed*, 1974.

Gouache sobre papel, 70 x 50 cm.

## Moderna Museet, Estocolmo, Suécia

### Carsten Regild

*The Clown and the Rope Dancer*, 1983.

Tempera sobre tela, 204 x 146 cm.

*The End*, 1977.

Tempera sobre tela, 206 x 191 cm.

*The Secret Club*, 1971.

Acrílico sobre tela, 134 x 344 cm.

## Claes Oldenburg

*Model (Ghost) Medicine Cabinet*, 1966.  
Tela pintada, madeira, 38 x 60 x 16 cm.

*Model for Monument for Skeppsholmen, Stockholm*, 1966-1967  
Bronze, 18 x 99 x 99 cm.

*Symbolic Self-Portrait with Equals*, 1969.  
Desenho, 27,9 x 20,1 cm.

## Erik Dietman

*Labour*, 1983.  
Bronze e calcário, 74 x 140 x 23 cm.

*Remark on Window-gardening n.º 6*, 1966-1967.  
Materiais diversos, 92 x 50 x 50 cm.

*Twelve Days in Hell*, 1970.  
Materiais diversos, 39 x 303 x 42 cm.

## Jasper Johns

*Slowfields*, 1962.  
Colagem, óleo sobre tela, 181 x 90 cm.

## Jean Tinguely

*Char MK IV*, 1966.  
Ferro, 210 x 106 x 65 cm.

*Méta - Matic N.º 17*, 1959.  
Ferro, h. 330 cm.

## Joel Shapiro

*Untitled*, 1979.  
Bronze, 28,7 x 28 x 33 cm.

*Untitled*, 1982.  
Bronze, 185 x 149 x 109 cm.

*Untitled*, 1982.  
Desenho a carvão, 193,5 x 143,5 cm.

## Mario Merz

*Vagabond of the Torrent*, 1983.  
Acrílico, tinta disparada sobre algodão com néon, 140 x 1050 cm.

## Olle Kåks

*"All Flesh is Grass"*, 1980.

Óleo sobre tela, materiais diversos, três peças: 200 x 500 cm, 200 x 495 cm e Ø 250 cm.

## Öyvind Fahlström

*Night Music 2: Cancer epidemic Scenario (words by Trakl, Lorca and Plath)*, 1975.

Pintura, elementos magnéticos, acrílico e tinta sobre vinil e metal, 102 x 237 cm.

*Sitting...*, 1962.

Tempera sobre papel, 159 x 201 cm.

*Worldbank*, 1971.

Materiais diversos, 51 x 208 x 46 cm.

## Robert Rauschenberg

*Monogram*, 1955-1959.

Assemblage, 122 x 183 x 183 cm.

## Sol LeWitt

*3 Cubes Half Off Piece*, 1969.

Esmalte sobre aço, 160 x 305 x 305 cm.

\* Esta lista segue a mesma ordem de referência dos museus constante da folha de rosto do Catálogo (*Primeira Exposição-Diálogo sobre Arte Contemporânea na Europa* [Catálogo]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Centro de Arte Moderna, 1985). Optou-se pela designação das obras de arte em inglês uma vez que é a mais coerente ao longo do *Catálogo-Dossier*. A restante legendagem das obras acompanha igualmente a informação disponibilizada na mesma obra.



### Anexo 3

#### Tomadas de vista da *Exposição-Diálogo*

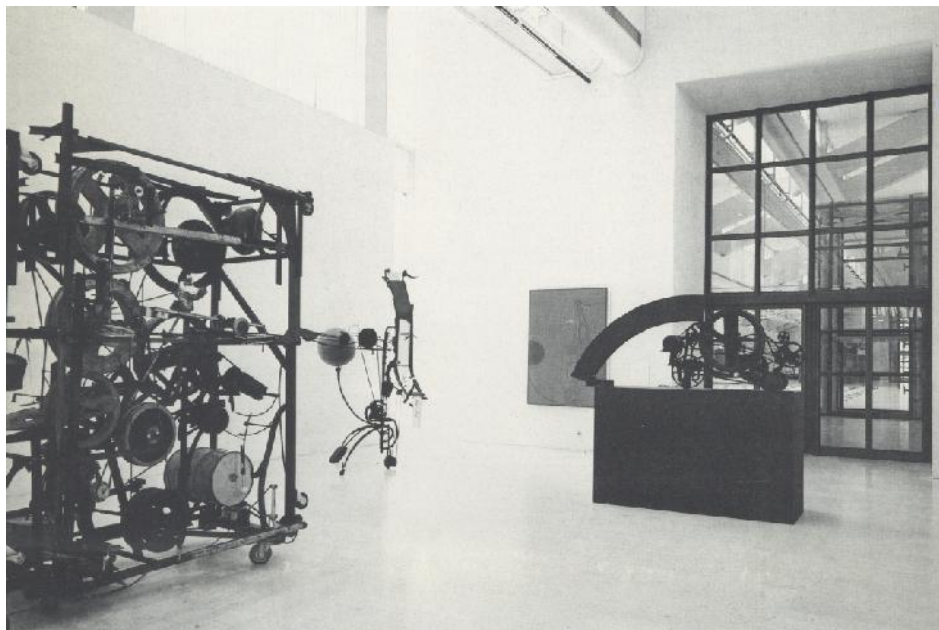


Figura 1 - Sala de acesso às naves do CAM. À esquerda: Jean Tinguely. *Meta - Harmonie*, 1978. Materiais diversos, 290 x 600 x 150 cm. Museum Moderner Kunst; Jean Tinguely. *Méta - Matic N° 17*, 1959. Ferro, h. 330 cm. Moderna Museet. À direita: Jean Tinguely. *Char MK IV*, 1966. Ferro, 210 x 106 x 65 cm. Moderna Museet. Ao fundo: Yves Klein. *IKB 49*, 1960. Pigmento sobre tela sobre madeira, 195 x 140 cm. Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Fonte: *Domus*, n° 64, Junho de 1985, p. 88.



Figura 2 - Nave central do CAM. À esquerda: Erik Dietman. *Remark on Window-gardening n°. 6*, 1966-1967. Materiais diversos, 92 x 50 x 50 cm. Moderna Museet; Erik Dietman. *Labour*, 1983. Bronze e calcário, 74 x 140 x 23 cm. Moderna Museet; Erik Dietman. *Twelve Days in Hell*, 1970. Materiais diversos, 39 x 303 x 42 cm. Moderna Museet. À direita: Panamarenko. *Delta Aircraft P-I*, 1975. Alumínio, madeira, 20 motores, 65 x 495 x 260 cm. Museum van Hedendaagse Kunst. Fonte: Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Comunicação: PT FCG FCG:COM-S001-D02721. © Júlio Almeida, Fundação Calouste Gulbenkian.



Figura 3 - Nave central do CAM. Em primeiro plano: Joseph Beuys. *Directed Forces*, 1974-1975. Ardósias, giz, cavalete, bengala, mesa iluminada, c. 15,5 x 6,5 m. Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Em segundo plano: Bruce Nauman. *Double Steel Cage Piece*, 1974. Aço, 2 peças: 184 cm x 454 x 343 cm e 215 x 520 x 392,5 cm. Museum Boymans-van Beuningen. Fonte: *Domus*, nº 64, Junho de 1985, p. 85.

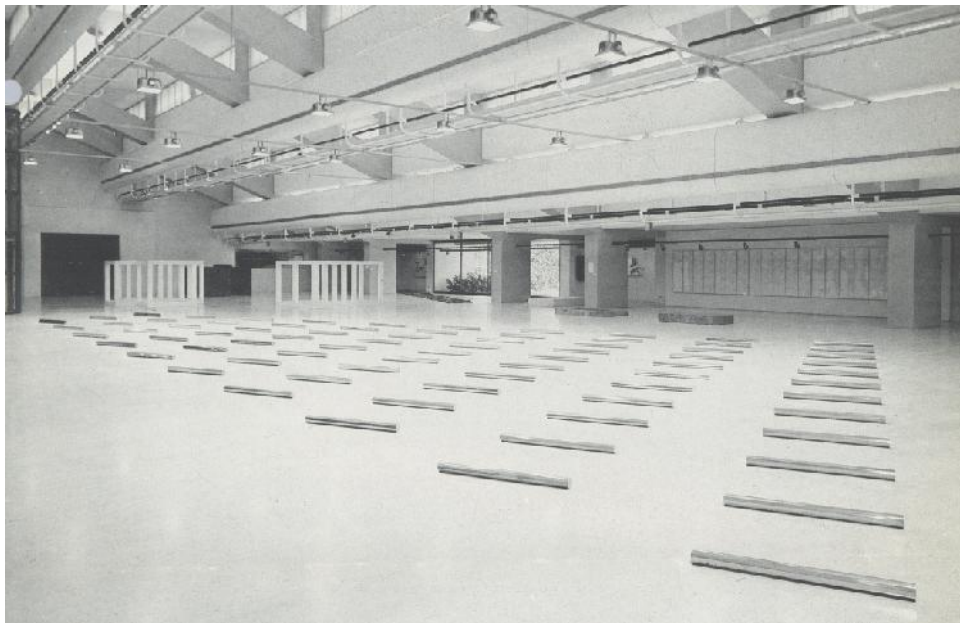


Figura 4 - Nave central do CAM. Em primeiro plano: Walter de Maria. *A Computer Will Solve Every Problem in the World / 3 - 12 Polygon*, 1984. Aço, 75 peças de 31 kg e 100 cm de comprimento dispostas em trapézio de 19 x 12 x 3 m. Museum Boymans-van Beuningen. Plano de fundo, à direita, chão: Ulrich Rückriem. *Double Piece*, 1977. Duas peças de granito, c. 30 x 140 x 180 e c. 30 x 150 x 200 cm. Museum van Hedendaagse Kunst. Plano de fundo, à direita, parede: Hanne Darboven. *00/99 I - 100*, 1970. Lápis sobre papel (200 desenhos em 20 molduras), 150 x 860 cm. Museum Boymans-van Beuningen. Plano de fundo, à esquerda, chão: Sol LeWitt. *3 Cubes Half Off Piece*, 1969. Esmalte sobre aço, 160 x 305 x 305 cm. Moderna Museet; Richard Serra. *V + 5, to Michael Heizer*, 1969-1979. 4 chapas de aço de 132 x 132 x 2 cm, 1 rolo de aço de Ø 10 cm. Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz; Sol LeWitt. *Modular Cube*, 1970. Esmalte sobre aço, 160 x 365 x 450 cm. Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz; Richard Long. *Driftwood Line*, 1977. 172 peças de madeira, 144 x 1265 cm. Museum van Hedendaagse Kunst. Plano de fundo, à esquerda, parede: Richard Serra. *2nd Rectangle to the Floor*, 1977. Pastel sobre tela, 286,5 x 322 cm. Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Fonte: *Domus*, nº 64, Junho de 1985, p. 85.



Figura 5 - Galeria do piso superior do CAM. Em primeiro plano: Pino Pascali. *Dinosaur Reconstruction*, 1966. 16 elementos de tela estirada sobre madeira, 99 x 60 x 70 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Na parede: Ger van Elk. *Olympic Sportive*, 1980. Fotografia a cores, acrílico sobre tela, cordas de borracha, 290 x 333 x 100 cm. Museum Boymans-van Beuningen; Pino Pascali. *The Bow of Ulysses*, 1968. Lã de aço sobre madeira, 350 x 200 x 53 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna; Jan Dibbets. *Sea Horizon Left/Right/Diagonal*, 1971. Fotografias a cores sobre painel de madeira (2 painéis), 179,5 x 357 cm. Museum Boymans-van Beuningen. Fonte: Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Comunicação: PT FCG FCG:COM-S001-D02721. © Júlio Almeida, Fundação Calouste Gulbenkian.



Figura 6 - Galeria do piso inferior do CAM. Ao centro: Luciano Fabro. *Bowls*, 1975. Mesa de madeira, taças de vidro, vidro, linho, água, mesa, 75 x 100 x 800 cm. Museum van Hedendaagse Kunst. À direita: Gilbert & George. *19 Part Photo-Piece*, 1971. 19 fotografias, cada 25,5 x 40,4 cm. Museum van Hedendaagse Kunst. À esquerda: Luciano Fabro. *Attaccapanni*, 1979. Pigmento sobre tela, bronze, 171 x 101 cm. Museum van Hedendaagse Kunst. Fonte: Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Comunicação: PT FCG FCG:COM-S001-D02721. © Júlio Almeida, Fundação Calouste Gulbenkian.





Figura 7 - Galeria do piso inferior do CAM. Ao centro: Luciano Fabro. *Bowls*, 1975. Mesa de madeira, taças de vidro, vidro, linho, água, mesa, 75 x 100 x 800 cm. Museum van Hedendaagse Kunst. À direita: Marcel Broodthaers. *Regency Mirror*, 1973. Espelho com moldura, 142 x 77,3 x 52 cm. Museum van Hedendaagse Kunst.; Giulio Paolini. *Caryatide*, 1979. Papel, lápis, reproduções, gesso, papel: 160 x 90 cm, pilar: 181 x 25 x 25 cm. Museum van Hedendaagse Kunst. À esquerda: Marcel Broodthaers. *289 Eggshells*, 1966. Colagem com cascas de ovo sobre madeira pintada, 200 x 100 cm. Museum van Hedendaagse Kunst. Fonte: *Domus*, nº 64, Junho de 1985, p. 86.



Figura 8 - Galeria do piso inferior do CAM. Ao centro, em primeiro plano: Nikolaus Lang. *Bequest for Mrs. G, Food and Religious Shrine*, 1981-1982. Materiais diversos, c. 700 x 700 cm. Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Ao centro, ao fundo: Jannis Kounellis. *Untitled*, 1974. Instalação de lamparina, tela e violoncelo, 30 / 200 x 200 / 150 cm. Museum van Hedendaagse Kunst. Fonte: *Domus*, nº 64, Junho de 1985, p. 86.



Figura 9 - Galeria do piso inferior do CAM. Em primeiro plano: Nikolaus Lang. *Bequest for Mrs. G, Food and Religious Shrine*, 1981-1982. Materiais diversos, c. 700 x 700 cm. Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Ao fundo, à direita: Marianne Heske. *Picturesque Voyage to the Norwegian Alps*, 1984. 5 pinturas de computador, acrílico sobre tela, cada 250 x 170 cm. Sonja Henie-Niels Onstad Foundations. Fonte: Grande, N. (Ed.). *30 anos Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, p. 184.



Figura 10 - Galeria do piso inferior do CAM. Wolf Vostell. *Electronic Décollage Happening Space*, 1968-1982. Vidro, aparelhos de televisão, circuitos electrónicos, motores, objectos diversos, 700 x 1500 cm. Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Fonte: *Domus*, nº 64, Junho de 1985, p. 87.





Figura 11 - Galeria do piso inferior do CAM. Joseph Beuys. *Economic Values*, 1980. Utensílios e comestíveis da República Democrática da Alemanha sobre prateleiras de metal, 300 x 400 x 265 cm. Museum van Hedendaagse Kunst. Fonte: *Domus*, nº 64, Junho de 1985, p. 87.



Figura 12 - Galeria de Exposições Temporárias. Em primeiro plano: Cy Twombly. *Second Voyage to Italy (The Fall of Hyperion)*, 1962. Acrílico, lápis, pastel e óleo sobre tela, 264 x 300 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Plano de fundo, à esquerda: Jacob Weidemann. *Aurora Borealis*, 1984. Óleo sobre tela, 3 painéis de 235 x 300 cm. Sonja Henie-Niels Onstad Foundations. Fonte: Grande, N. (Ed.). *30 anos Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, p. 177.



Figura 13 - Galeria de Exposições Temporárias. À esquerda: Malcolm Morley. *Central Park*, 1970. Óleo sobre tela, 183 x 183 cm. Museum Moderner Kunst. À direita: Costa Pinheiro. *Fernando Pessoa - Heteronymos*, 1978. Óleo sobre tela, 150 x 200 cm. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian; Costa Pinheiro. *The Painter Himself in His Poetic Space*, 1980. Óleo sobre tela, 176 x 124,5 cm. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: Arquivo Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Comunicação: PT FCG FCG:COM-S001-D02721. © Júlio Almeida, Fundação Calouste Gulbenkian.



Figura 14 - Galeria de Exposições Temporárias. À esquerda: Anselm Kiefer. *Notung*, 1973. Óleo, giz, colagem sobre tela, 300 x 432 cm. Museum Boymans-van Beuningen. À direita: A. R. Penck. *Untitled*, 1974. Óleo sobre tela, 4 peças de 150 x 150 cm. Museum Moderner Kunst. Fonte: *Revista Expresso*, 30 de Março de 1985, p. 39-R.





Figura 15 - Galeria de Exposições Temporárias. À esquerda: Ângelo de Sousa. *Yellow*, 1973-1974. Acrílico sobre tela, 170 x 200 cm. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian; Roger Raveel. *Backyard with Dove*, 1962-1963. Tinta e lápis sobre papel, 122 x 162 cm e 2 peças de 122 x 90 cm. Museum van Hedendaagse Kunst; Roger Raveel. *Illusion Group*, 1965. Óleo sobre tela e espelho, 2 figuras de 185 x 80 x 80 cm e 182 x 70 x 70 cm e 1 espelho de 175 x 139 x 40 cm. Museum van Hedendaagse Kunst. Ao centro: Ângelo de Sousa. *Painting*, 1973-1974. Acrílico sobre tela, 170 x 200 cm. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian; Ângelo de Sousa. *Painting*, 1974-1975. Acrílico sobre tela, 199 x 170 cm. Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Fonte: Grande, N. (Ed.). *30 anos Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, p. 178.



Figura 16 - Galeria de Exposições Temporárias do piso inferior do Edifício Sede da Fundação Calouste Gulbenkian. Em primeiro plano: Vista parcial do auto-retrato do Museum Boymans-van Beuningen, Roterdão, Holanda. Fonte: Grande, N. (Ed.). *30 anos Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian*. Lisboa: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, 2014, p. 179.